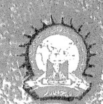
مذاهب وشخصيات

المسرح الفرنسي المعاصر

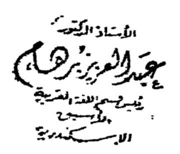
بقلم
الدكتور لطفي فام

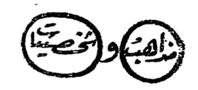




اهداءات ١٩٩٨

أ.د./ عبد العزيز برهام
رئيس قسم اللغة العربية الأسبق-الإسكندرية





المسرح الفرنسي المعاصر

بقلم

لطفي فطام

مقدمة

« دراسة موجزة حول المسرح الفرنسى المعاصر » ، عنوان لعله أدق فى الدلالة على موضوع هذا الكتاب ·

فاننا لم نتناول بالتحليل العميق جميع الأعمال المسرحية التى ظهرت فى فرنسا ابان القرن العشرين ، انما اقتصرنا على أهم تلك الأعمال وأبرزها من حيث الدلالة على تطور هذا المسرح وصلته بتيارات المسرح العالمى ·

كما أننا لم نتناول بالدراسة الدقيقة جميع المؤلفين المسرحيين فى فرنسا منذ فجر هذا القرن حتى اليوم ، اذ أغفلنا بعضهم من أمثال : « ساشا جترى » (Sacha Guitry) الذى اشتهر فى عالم التأليف المسرحى والتمثيل والاخراج ، ذلك بأنه يبدو لنا سطحيا فى شعبيته ، وانه يسعى الى الدعابة والفكاهة هدفا فى ذاتها ، فلا يرتفع بالمسرح الى الجو الشاعرى الذى يحلق فيه كاتب مثل « جيرودو » أو « أنوى » ، ولا يرقى بالفكرة الى المستوى الفلسفى الذى يتالق فيه « سارتر » أو « كامى » ، لذا فهو ينتمى فى تقديرنا الى المسرح التقليدى الذى يقصر الملهاة على هدف واحد هو اثارة الضحك عن طريق السخرية بالنساء أو ببعض أوضاع المجتمع ، وهو فى ذلك لا يتمشى مع حركة التطور التى عرفها المسرح الفرنسى بعد الحرب العالمية الأخيرة ·

كذلك أغفلنا الحديث عن مسرح «مارسيل بانيول» Marcel Pagnol الذى مازال على قيد الحياة، ذلك بأنه اشتهر فى الربع

الأول من هذا القـــرن بمسرحيات ثلاث هى « فانى » (Fanny) و«سيزار» (César) و«ماريوس» (Marius) فيحصر أحداثها فى جنوبى فرنسا أو فى مرسيليا على وجه التحديد ، وبالرغم من قدرته النادرة على المشاهد المضـــحكة وتحليل النفســـيات ، فان المواقف التى يصورها ، يتطلب غالبها الالمام بنفسية أهل الجنوب فى فرنسا وباللون المحلى لحياتهم .

هذا الى أنه أمسك عن التأليف المسرحى منذ أكثر من عشرة أعوام ممـــا يحملنا على الاعتقـــاد بأنه لم يعد يتمشى مع تلك الروح الشـــاعرية أو الفلسفية التى غلبت على المسرح الفرنسى المعاصر .

ولعل « مارسيل اشار » (Marcel Achard) زميله فى المجمـــع الفـــرنسى (الأكاديمى فرانســـيز) كان أولى بدراســـــة مستفيضـــــة لأنه لم يتوقف حتى الآن عن الانتاج ، فضلا عن الطابع الشـــاعرى الرقيق الذى يتسم به فى التأليف المسرحى . الا أن مسرحه يعكس المجتمع الذى يعيش فيه الى حد يتعذر معه تقـــديم مسرحياته خارج فرنسا .

وتزداد الصـــعوبة لو حاولنـــا ترجمتها الى اللغـــة العربية ، فهو يجيد التلاعب بالألفاظ والسخرية من المجتمع الباريسى وألوان التطور الاجتماعى المزيف الى غير ذلك من الموضوعات التى لا تمس جميع الجماهير ولاسيما أنه ينزع دائما الى الخيال فى رسم شخصياته وفى عرض أحداث مسرحيته .

كذلك لم نحرص على دراسة مسرح « فيليسيان مارسو » (Félicien Marceau) أو « برنانوس » (Bernanos) أو « بيراندللو » (Pirandello) وغيرهم ، لا انكارا لمواهبهم أو انتقاصا لأقدارهم ، انما رغبة منا فى ابراز المؤلفين الذين طبعوا العصر بمسرحياتهم وملئوا فراغا لم يسبقهم اليه أحد .

فالمسرح الفرنسى المعاصر يتسم بالروح الشاعرية أولا بفضل مؤلفات «كلوديل» و «جيرودو» و «كوكتو»

و « مونترلان » و « سالكرو » و « أنوى » ، ثم بالروح الفلسفية تحت تأثير « سارتر » و « كامى » وأخيرا بطابع التجديد تحت لواء مسرح الطليعة بفضل أعمال « يونسكو » و « بيكيت » .

ولما كانت الملهاة تغلب فى هذا العصر على الدراما الى الحد الذى اندثرت معه « التراجيديا » رأينا أن نورد فصلا عن « التأليف الهزلى » يتضمن نبذة تاريخية عن المسرح الضاحك والسبل الى اثارة الضحك والصفات التى يجب توافرها فى المؤلف الهزلى .

ثم انتقلنا الى الحديث عن المسرحية وسبل استخلاصها من القصة ، لنعرض بعد ذلك الى حياة المسرحية بين الاخراج والتمثيل . ولقد حرصنا على ابراز دور المخرج لأن المسرح الفرنسى المعاصر نهض حقا على أكتاف المخرجين البارزين الذين أكسبوه بفنهم حياة جديدة .

ثم نبدأ بعد ذلك فى دراسة أعلام المسرح الفرنسى المعاصر الذين امتازوا بنظرة جديدة الى المسرح ووسموه بطابعهم فأكسبوه من شاعريتهم ومن فلسفتهم لونا جديدا وحياة جديدة .

وأخيرا قدمنا دراسة لمسرح الطليعة واللامعقول وتحليلا لاهم أعمال « يونسكو » و « بيكيت » التى تعرض حاليا فى باريس والتى لسنا صداها هنا فى مسرحنا العربى المعاصر .

ولقد آثرنا عرض هؤلاء المؤلفين جميعا على حسب الترتيب التاريخى لحياتهم تحاشيا لمحاولة تقييمهم أو الايحاء بتفضيل أحدهم على الآخر .

انما الذى يعنينا من المؤلف هو اعطاء فكرة دقيقة عنه مع الاقتصار على تحليل أهم أعماله التى تدعو الى التفكير والتى تبرز أصالة المؤلف ومكانته فى عالم التأليف المسرحى ، فضلا على الاشارة الى آراء بعض النقاد كلما دعا الامر الى ذلك .

ولا ينبغى أن يقتصر تحليل المؤلفات المسرحية على الاحــكام العــامة ، انما يجب ان يتخطاها الى جوهر الحياة الذى يسرى فى أعماقها ليتجلى فى الشخصيات التى ، وان تعددت ، فكل منها يتحدث عن نفسه وعن « الأنا »

وهذا الجمع بين الطابع الفردى وطابع التعدد فى العمل المسرحى يضفى على دراســـة المسرح أحجاما واسعة لا تقنع بالنظرة الضيقة ولا بالاحكام التقليدية التى يفرضـــها مجتمع من المجتمعات فى عصر من العصور .

وكأن العمل المسرحى يوجه بهذا كله الى القارىء والمتفرج ، وخاصة الدارسين منهم ، نداء غامضـــا يناشدنا فيه أن نتطلع الى ما هو أبعـد من خبرتنـا المألوفة وان نتسامى بأفكارنا الى ما وراء العالم الذى نعيش فيه .

ولعل الهدف الاسمى لمن يتوفر على دراسة العمل المسرحى هو أن يتوقد احساسه وأن تتسع آفاقه ليمتد الى الاحجام الفسيحة التى تنشرها أمامه المسرحية .

ويقينا أننا عندما نشاهد مسرحية جـديدة فاننا نسلم لها تسليما كليا ، فلا نلجأ الا اليها وحدها فى الحــكم عليها ، دون أن نتقيد بالمقاييس التقليدية . وذلك هو واجب الناقد الأمين الذى يؤمن أن ما ينبغى له هو التوفر على فهم ما يوده المؤلف وما عليه بعد الا أن يتساءل هل بلغ هدفه ؟

ومجمل القول أن يقتصر حكم الناقد على العلاقة القائمة بين العمل المسرحى وبين الغرض الذى يرمى اليه المؤلف من خلال هذا العمل الفنى .

ولا شك أن هذا الهدف لا يبدو واضحا جليا فى جميع الاحيان ، وهنــا يكمن الخطأ فى الحــكم على المسرحية . وحين يتضح هذا الهدف تتضارب الآراء فى مدى بلوغ المؤلف هدفه . وهذا هو مصدر التناقض

فى الاحكام ، بل مصدر التفاوت فى مستوى الاحكام التى يصدرها ناقد بعينه على عدة مسرحيات •

وغنى عن البيان أنه من المتعذر على الناقد أن يكون دائما موضوعيا فى نقده ، كما أننا نعلم أنه انسان من لحم ودم له ميوله وله أيضا صداقاته ، غير أن فن النقد يحتم عليه ألا يفرض على القارىء انطباعاته الشخصية وذوقه الخاص •

ولا ينبغى أن ينصب الناقد نفسه رائد مدرسة ما ينثر الثناء أو يكيل الهجوم من علياء كرسى الاستاذية. ولا سيما أنه يتعذر على الناقد نفسه أن يبرر ميوله أو يعلل ذوقه الشخصى تجاه أية مسرحية بصورة تقنع الآخرين •

هذا الى أنه يجب أن تقوم صلة روحية ــ أو على الاصح علاقة أخوية ــ بين الناقد والمؤلف والجمهور لكى يتسنى اعطاء المسرحية حقها من الفهم السليم ومكانتها التى تستحقها . فالمؤلف فى عصرنا هذا لا يمكنه الا أن يقدم شخصيات تحيا فى خبرته الخاصة ، ثم لا تلبث أن تتسع دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية بأسرها ؛ فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الكمال الفنى أن تؤثر فى الجمهور وفى النقد الا اذا كانت تحمل نداء عميقا تتردد أصداؤه على أفواه الشخصيات التى يتفاعل معها المتفرجون .

وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته ، فليس الجمهور عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية بل هو أحد أركانها الرئيسية ، اليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها •

تلك هى المفاهيم الاساسية التى تسود الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب ، فلعلها تعين على ابراز القواعد السليمة التى يجب أن تقوم عليها دراسة الاعمال المسرحية •

وعساها أيضا أن تشعر المتفرج باهمية رســالته وأن توجه ذهنه الى آفاق جديدة من التفكير ليتفاعل مع المسرحية ــ فى صمت التأمل ــ تفاعلا يكشف له عن كنوزها .

وان أبعد ما نرجوه لهذه الدرســـات ان تحفز المعنيين بالفن المسرحى على تقديم دراسات اخرى أعمق وأوسع ، تسلط فيها الاضواء القوية على المسرح الأجنبى لنســتنير بخبرته ثم تكيفها حسب حاجتنــا وظروفنا .

كما نرجو أن تتركز أضواء آخرى اشد قوة على مسرحنا العربى الناهض لتبرز مفاتنة وتنير سبيله ، بعــد أن توافرت له ســـبل كثيرة من أركان التقدم والرقى فى هذا العهد الزاهر .

لطفى فام



الباب الأول

التأليف الهزلي ..



١ ـ تطور الضحك :

إن دراسة الضحك أمر متشعب النواحى ، فهذا موضوع لا يمكن تحديد نطاقه • ولعل ظاهرة الضحك في مقدمة الظواهر التى لا يتيسر للدارس أن يجد لها تعريفا كاملا أو حتى مجرد شرح أو تفسير سليم •

لذا آثرنا أن نطرق الحديث عن الضحك من نواح ثلاث : فنسرد أولا لمحة تاريخية عن تطور الضحك ، ثم نتحدث عن المؤلف الهزلى والصفات التى يجب أن تتوافر فيه ، وأخيرا نستعرض أهم أسباب الضحك ووسائل اثارته فى السينما والمسرح • وهكذا يتسنى لنا الالمام بأهم أركان الضحك •

كلنا يعلم أن « الكوميديا » أو التمثيليات الهزلية نشأت فى الاصل فى بلاد اليونان على اثر حفلات العبادة والتكريم التى كانت تقام لاله الخمر «باكوس» فكانت تنظم حفلات صاخبة فى جميع القرى وحول بساتين الكروم فى موسم جنى العنب واعداده لصناعة الخمر • فكان السرور والمرح يسودان المشتغلين بقطف العنب ، فيسيرون فى مواكب هازلة ماجنة ، ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يتبادلون النكات فيما بينهم ، وكلما التقوا ببعض المارة أو بموكب آخر من أقرانهم اخذوا يتراشقون بالفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه الالفاظ مادة غزيرة تغذى فكرة القصة الهزلية وحوارها ، فما كان على الشخص الذى يريد ان يؤلف قصة هزلية الا آن يسجل مشهد الجماعتين يسودهما المرح وهما يتراشقان بالالفاظ المضحكة فى جلسة صاخبة •

وهكذا نشأت القصة الهزلية ، وهكذا كانت فى عصر «ارستوفان» (Aristophane) الاغريقى أى حوالى أربعة قرون ونصف القرن قبل الميلاد • وكان مألوفا أن يلجأ المؤلف الهزلى الى استعمال الالفاظ النابية وسرد

أحداث تصفها حاليا بأنها منافية للاخلاق • وظل الوضع على هذه الحال حتى عصر « Plaute » الرومانى أى حوالى قرنين ونصف القرن قبل الميلاد فكان المؤلف الهزلى لا يسجل الا المواقف المثيرة جنسيا للضحك الفظ ، مستعينا بألفاظ السباب والتهكم الخالية تماما من أى تهذيب • وكانت هذه الفظاظة وهذا الاسفاف أمرا طبيعيا بل وضروريا لارضاء جمهور بدائى فظ الطباع ، عديم الثقافة •

ومنذ ذلك الحين أخذ الذوق الهزلى يتطور ، ولم يتوقف عن التطور الى حد أننا أصبحنا نحس أن ما كان يثير الضحك منـذ خمسين أو حتى ثلاثين عاما ، لم يعد يثير الضحك حاليا • ولقد قال فى ذلك «رينيه كلير» (René Clair) المؤلف السينمائى الفرنسى فى كتاب ظهر له منذ سنوات قليلة بعنوان « قصص هزلية وتعليقات» «*Comédies et Commentaires*»

«اذا استثنينا أقل القليل تبين لنا أن كل ما كان يضحك له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيما ، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يعامل المؤلفات المعاصرة بالطريقة التى نعامل نحن بها مؤلفات الماضى ! » •

ولقـــد جاء فى كتاب الفيلســـوف « برجســـون » عن الضحك « Bergson : *Le Rire* »

«ان ظاهرة الضحك هذه هى رد فعل يصدر عن الانسان الذى يعيش فى المجتمع ، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك متمشيا مع المجتمع الذى يعيش فيه الانسان ، أو على الأصح مع الحضارة التى يسير الانسان فى ركبها » •

ولنتأمل الآن فى لون الضحك الذى يتلاءم مع المجتمع الذى نعيش فيه ويتمشى مع الحضارة التى نسير فى ركبها حاليا •

لقد انطبع الناس فى جيلنا هذا بتأثير فن التصوير الذى عم وطغى بسبب انتشار أساليب الدعاية ورواج المجلات المصورة واحتلال السينما مكانا هاما فى حياتنا ، وأخيرا هجوم التليفزيون هجوما قويا خاطفا عـلى مجتمعنـا ، وهكذا يقع مجتمعنـا تحت سيطرة جميع وسـائل التعبير بالمرئيات ، وبمعنى آخر اتخذت حضارتنا لونا جديدا أو اتجاها جديدا منذ أن أصبحت حضارة مرئية أو حضارة المرئيات ، ومن ثم أصبح ما يقع تحت أنظارنا وأبصـارنا يؤثر فينا أكثر بكثير مما يقع تحت سـمعنا أو فهمنا ، وخاصة فى السينما ، فان المشـــهد المضحك الذى يعتمد على

الحركة يحلو لنا وتستطيبه أكثر من اللفظ المضحك الذى نسمعه ·
وليس معنى هذا أننا نحذف الكلمة المضحكة من الوجود أو نجردها من مزاياها ، انما نعنى أن عنصر الضحك لو ارتكز فقط على خفة ظل المؤلف وما يمتاز به من روح الدعابة ، فاننا سرعان ما نحكم على عنصر الضحك هذا بأنه ضعيف ودون المستوى المطلوب ·

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى تفوق المسرح على السينما فى فرنسا خاصة ، فان المؤلف الفرنسى يشتهر بخفة الظل وبروح الدعابة فى التلاعب بالالفاظ وفى التعليق على المواقف ، لذا فهو يوفق كل التوفيق فى الحوار وفى المساجلات الكلامية على المسرح ، ويعوزه التوفيق فى ابراز الاحداث والمشاهد المضحكة على الشاشة لانها تعتمد على الحركة أكثر من اعتمادها على الالفاظ ·

ومنذ ثلاثين عاما تقريبا كان المؤلف الفرنسى كورتلين (Courteline) يفوق الكثيرين من أقرانه مؤلفى المسرحيات ، مثل فيدو (Feydeau) ولكن فى وقتنا الحاضر يبز « فيدو » هذا بقية أقرانه لان مسرحياته تزخر بالمشاهد المرئية ، ولانه يثير الضحك عن طريق عنصر آلى ، لا عن طريق التأثير الذهنى: هكذا يفعل مثلا فى روايتى
(*« Le Dindon »* et *« Occupe-toi d'Amélie »*)
غير أنه قد يبدو من اليسير الاعتراض على هذا الرأى بأن نقول : ان أعمال « موليير » المسرحية مازالت حتى الآن تثير الضحك ، ونثيره على الاخص فى الحوار اللفظى أكثر مما تثيره فى الحركة المسرحية التى تتجلى مثلا فى رواية («مقالب سكابان» *« Les Fourberies de Scapin »*) · هذا صحيح ولكن هذا الحوار اللفظى الذى يضحكنا حاليا انما يضحكنا بفضل وجود ما يسمى بالعنصر الآلى فى الضحك ، هذا العنصر الذى يطلق عليه رجال السينما لفظ « gags » وهو الحركة التى تتكرر أو الألفاظ التى تتكرر آليا أكثر من مرة ·

فمثلا فى رواية موليير *« Le Bourgeois Gentilhomme »* «الطرطور الاعظم» ـ مشهد يثير الضحك العنيف ، وهو مشهد أستاذ الفلسفة الذى يحاول تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف المتحركة ، مستعينا بإشارات وحركات وألفاظ تتكرر آليا كلما حاول شرح نطق هذه الحروف·

وهذا التكرار هو العنصر الآلى بعينه المسمى « gag » ، لذلك فان هذا المشهد والمشاهد التى تشبهه فى مسرح موليير لا يمكن ان تبلى بسبب

القدم ، بل هي من النوع الذى كان يمكن أن يؤلف فى عهد «ارستوفان» سنة ٤٥٠ ق٠م أو فى عهدنا الحــــاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو بجانبه التوفيق ٠

ومنــــذ أقل من عامين شرعت فرقة « La Comédie Française » «الكوميدى فرانسيز» فى تقديم رواية «الطرطور الاعظم» هذه على الشاشة وصرح Meyer، أحد أعلام هذه الفرقة ، وهو فى الوقت نفسه مخرج هذا الفيلم ، بأنه يعنى عناية خاصة بابراز العنصر الآلى فى الضحك عند تكرار عبارات معينةفى الحوار وذلك بأن يكرس لها لقطات مكبرة (Gros plans) لانها فى الواقع هى عماد العنصر الهزلى فى القصة ٠

وغنى عن البيان أننا نلتقى بهذا العنصر الآلى فى الضحك فى روايات موليير الاخرى وليس فى هذه المسرحية فحسب ٠

فمثلا فى رواية « البخيل » نرى «أرباجون» الذى يمثل البخل ، يثير الضحك فى المواقف التى يكرر فيها عبارة معينة ٠ فمثلا كلما حدثه خادمه الذى يحب ابنته ليثنيه عن مشروع زواج هذه الابنة من رجل عجوز لايريد «دوته» ، برزت عبارة تروق للبخيل وهى «هذا زواج بدون دوته ٠٠٠»

وكذلك فى رواية «مقالب سكابان» : فحين يأتى سكابان ليبتز المال من «جيرونت» يلجأ الى الحيلة ، فيخبره أن الابن الوحيد لهــــذا العجوز البخيل أسير فى احدى سفن الاعداء ، ويجب دفع مبلغ ضخم كفــدية لانقاذه فيصيح العجوز جيرونت :

« انما ماذا حمله على الذهاب الى هذه السفينة ؟ » وكلما جاء ذكر الفدية المطلوب دفعها عاد العجوز الى تكرار العبارة عينها ٠

فلا غرابة اذن أن نرى مسرحيات موليير تثير الضحك فى جميــــع العصور ، ولكن لاسباب تختلف على حسب كل عصر : ففى عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر مايتأثر بالعنصر الآلى فى الضحك ، وبالنواحى المرئية فى المشاهد المضحكة ٠

وهكذا نخلص الى نتيجة صريحة وهى أن عنصر الفكاهة الذى شاع وقدم ، هو العنصر الذى يعتمد على الالفاظ فحسب ، أو بمعنى آخر هو عنصر الضحك الموجه الى الفكر والذى يخاطب العقل ، ذلك الضحك المؤسس على التحليل الذهنى والنفسانى ، على حين أن الضحك الذى تثيره الحركة ــ

ضحك مخلد على مر العصور ، ذلك اللون من الضحك الذى يتبوأ عرشه « شارلى شابلن » .

وهذه ظاهرة دفعتنا اليها حضارتنا ، ودفعنا اليها تقدمنا ، فاصبحنا لا نقتنع ولا نتأثر الا بما هو قوى صارخ . والذى ساعد على تحقيق هذا التطور فى الضحك هو الجمهور وليس المؤلف الهزلى : فالجمهور يحقق ماهو أكثر من ذلك ، ففى جميع ميادين التمثيل ، هو الذى يوجد الفن ويدفعه الى أن يسمو ويصقل تدريجيا بالتخلص من الضعف والابتذال

وسيطرة هذا العنصر الآلى فى الضحك هى التى حملت مؤلفى الافلام المضحكة على الاجماع على أن الفيلم الصامت يفوق الى حد كبير جدا الفيلم الناطق فى الميدان الهزلى : فاللفظ المسموع قد خنق الضحك على الشاشة اذ كان المؤلف فى عهد الفيلم الصامت ، يدأب على خلق وسائل جديدة لاثارة الضحك لم تكن موجودة قبل اختراع السينما ، فكان الفيلم الصامت يثير الضحك بفعل الاشارات والحركات والانفعالات التى هى بمثابة تعبير مرئى عن مواقف القصة ، ومن هنا كانت المغالاة فى هذه الحركات والاشارات لان أحدا لم يكن يتوقع أو يتصور امكان تحقيق ذلك ، ثم تطور فن السينما وسمعت الالفاظ ، فعدنا ثانية الى الضحك التقليدى الذى يريد التمسك باهمية الالفاظ .

ولعل لهذا السبب يندر وجود مؤلفين هزليين فى السينما الناطقة يرقون الى مرتبة مؤلفى الافلام الهزلية الصامتة ، والمؤلف الوحيد فى فرنسا الذى وفق الى حفظ المستوى القديم هو « جاك تاتى » . « Jacques Tati » وهذا لانه حذف الحوار اللفظى من أفلامه حذفا يكاد يكون تاما .

فالصورة والمشاهدة كافية تماما لاثارة الضحك الى حد أخذ معه بعض نقاد السينما فى الغرب ينادون بأنه خير للفيلم الهزلى أن يظل صامتا .

غير أن جماعة من المؤلفين الهزليين ، بالرغم من تسليمهم بتفوق الفيلم الهزلى الصامت ، يرون أن من المغالاة أن نفصل بين الفيلم المضحك وحركة التقدم السينمائى ، فنحكم عليه بالصمت ، وهم فى ذلك محقون ، لذا فهم يحرصون الآن على الاقلال من الالفاظ فى الفيلم المضحك بقدر المستطاع : فمثلا يقول أحدهم واسمه «كارلوريم» « Carlo Rim » . لو أتيح له أن يعيد كتابة أحد الافلام التى ألفها منذ عشر سنوات ، مثل فيلم «الدولاب الطائر» « *L'Armoire Volante* » لحذف تسعة أعشار الألفاظ

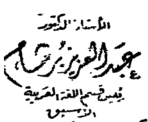
وأبقى على العشر فقط ، ثم يختتم تصريحه هذا بقوله : « منذ أن أصبح للسينما صوت أخذت تنهق كالحمار ! » .

هناك عامل آخر من عوامل تطور الضحك يقع هو أيضا تحت تأثير تيارات الحضارة ، وهو عدم التزام حدود المعقول ، أو عدم التقيد بما يقبله العقل : فقد تخطى بعض المؤلفين الهزليين الحدود التى يفرضها العقل فى أبسط صوره ، ولعل هذا راجع الى تأثير النزعة الفنية الحديثة التى يطلق عليها اسم «السريالية» أو فوق الواقعية « Le Surréalisme » ولقد امتدت جذور هذه النزعة حتى بلغت الضحك أيضا ، ومن ثم انتشرت المغالاة فى تصوير الاحداث والافراط فى عرض تفاصيل المشاهد المختلفة .

فمنذ قرن تقريبا كان المؤلف الهزلى يخشى أن يتمادى فى تصوير الواقع تجنبا لايذاء الشعور أو خدش الحياء ، أما حاليا فهو يخشى أشد مايخشى أن يقصر فى تصوير الواقع لئلا تأتى قصته ضعيفة ، دون الحقيقة المكشوفة التى يتوقع معظم الافراد رؤيتها : ففى الوقت الحاضر يمكن للمؤلف أن يقبل كل شىء وأن يكتب كل شىء وأن يطرق كل موضوع وأن يصور لنا على الشاشة كل شىء ، ومن ثم يثير ضحك المتفرج بجميع الوسائل ، فهو من ناحية لا يتحرج من الالتجاء الى ألوان الاباحية ، ومن ناحية أخرى لا يتردد فى الاستعانة بمظاهر القسوة والعنف ما دامت هذه وتلك تشيع الرغبة فى التسلية والضحك بين المتفرجين ، وما دام من الميسور أن يكتب تحت عنوان الفيلم « ممنوع مشاهدته لمن هم دون السادسة عشرة » .

وهكذا أصبحنا نرى الصغار يمزحون ويلهون عند رؤية «توجو البشع L'Affreux Togo »ويكفينا العنوان لنستنبط ما تتضمنه القصةمن مناظر عنيفة . كذلك أفلام«جيرى لويسJerry Lewis »تلاقى نجاحا باهرا بالرغم من انها تزخر بالمشاهد القاسية التى كان يجدر بها أن تثير الشفقة بدلا من الضحك .

وأول من أدخل فى السينما عنصر القسوة لاثارة الضحك ، هم اخوان ماركس « Marx Brothers » فلقد أحدثوا انقلابا خطيرا فى فن الضحك على الشاشة ، اذ كان ملك الضحك قبلهم شارلى شابلن ، رائعا كل الروعة ، مجددا ولكن فى عقل واتزان دائما ، وكان يمتاز باتجاه انسانى رفيع فى قصصه ، ثم جاء بعده اخوان ماركس فحفروا هوة سحيقة بين جيلين لدرجة أن المعجبين بفن شارلى شابلن يتعذر عليهم أن يستسيغوا أفلام اخوان ماركس أو أن يقبلوا أن يضحك المتفرجون مثلا عندما يكسر



«جروشو» ـ وهو أحد اخوان ماركس ـ ذراع فتاة على ركبته كما يكسر الحطاب عودا من الخشب •

ومهما يكن من أمر ، فقد شاع الالتجاء الى عنصر القسوة لاثارة الضحك الى حد أنه قلما يخلو فيلم مضحك من هذا العنصر ، ويتجلى هذا العنصر تارة فى الالفاظ وتارة أخرى فى الاحداث •

ففى الالفاظ يعمد المؤلف الى سرد كارثة تافهة لها صبغة البساطة والبراءة : ففى احدى الروايات يجلس أحد الممثلين الى مائدة العشاء ويقص على الموجودين من كبار وصغار قصة امرأة تقطعت اربا اربا ، وهو لا يتوقف فى أثناء الكلام عن تقطيع قطعة اللحم التى يتناولها خلال العشاء •

وهذا مثل آخر عن استخدام هذا العنصر فى تصوير مشهد مضحك ففى رواية للممثل والمخرج الفرنسى « جوفيه (Louis Jouvet) يجلس شيخ وقور بين المدعوين فى حفل ما ، ثم يمر الخادم موزعا الحلوى بالكريمة على جميع الجالسين الى المائدة وحين يأتى دور ذلك الشيخ يخطىء الخادم فيصب الحلوى بالكريمة على ملابس الشيخ الوقور ، ثم يتـــابع توزيع الحلوى على أطباق المدعوين الآخرين • ويظل ذلك الشيخ المسكين يتحسر على ملابسه التى يحاول تنظيفها وهو يئن ويكرر الأنين محتجا : « لم آخذ نصيبى من الحلوى ! » أما قاعة السينما فتضج بالضحك من هذا المنظر •

غير أنه يتعين على المؤلف الهزلى أن يتنبه الى أن المغالاة فى الاستعانة بعنصر القسوة لاثارة الضحك قد تأتى بنتيجة عكسية فينتفى الضحك : فهناك شعوران أو احساسان يقتلان الضحك فى الحال وهما الشفقة وأخوها التوءم الخوف ، فاذا أحس المتفرج بأحدهما على أثر منظر مؤلم وتصور أن مثل هذه النكبة قد تحدث له شخصيا فسرعان ما تفر الابتسامة من على شفتيه •

لذا كان هذا العنصر الهزلى دقيقا ويتطلب براعة معينة من المؤلف والمخرج •

ويجدر بنا هنا أن نقرر أنه فى وسط تيارات التطور هذه ، قد فقد الضحك الكثير من مرحه الصافى بل ومن براءته وسلامته من الشوائب الشائنة •

ولكن كيف يتيسر للانسان أن يدين هذا اللون أو ذاك من ألوان الضحك على الشاشة أو على المسرح وهو يشعر بالحاجة الى الضحك ، بل

وهو حين يذهب لرؤية فيلم أو مسرحية مضحكة يكون مصمما فى اصرار على أن يضحك ، وبأى ثمن !

والضحك من صفات البشر وحدهم بل وفضيلة مقصورة على الانسان ولعل الله سبحانه وتعالى قد منح الانسان وحده هذه القدرة على الضحك ليعزيه ويواسيه بعد أن خصه بالعقل والذكاء ٠

بل يوجد من يرى أن الضحك أمر جدى : فمثلا «كارلو ريم» ينادى بضرورة النظر الى الضحك نظرة جدية ، ولكنها صيحة لاتجدى وخاصة فى فرنسا بالذات ، فكلنا يعلم أن هذا الشعب يميل بفطرته الى معالجة أمهات المشاكل وكبريات الامور بروح المرح ، ويعلق على الاحداث الخطيرة بالفاظ الدعابة ، فاذا كان الجد يعالجونه بالضحك ، فكيف يتسنى لهم النظر الى الضحك نظرة جدية ؟ ٠ ولكن «كارلو ريم» يبذل مجهودا شاقا فى كتابة قصصه الهزلية ، ولا يرى النتيجة التى تتناسب مع هذا المجهود ، فيصرخ قائلا : « عيبنا فى فرنسا أننا لا نأخذ الهزل على محمل جدى ! » ٠

وهكذا انتهى به الامر هو أيضا الى معالجة هذه المشكلة بعبارة تثير الضحك ٠

وقصارى القول أنه لا يمكننا أن نعدل فى الحكم اذا نصرنا لونا من الضحك على لون آخر : فمن المسلم به أن الضحك من حق الناس جميعا ، وانه أمر نسبى يتفاوت على حسب الاشخاص وعلى حسب البيئة ، والمؤلف الهزلى يحرص على ارضاء جميع الاذواق والمشارب ٠

وعلى ضوء هذه القاعدة يمكن القول بأن الضحك قياس سليم للحكم على شخصية الضاحك ، بمعنى أنه يمكننا أن نعرف الكثير عن شخصية من يضحك عندما نعرف السبب الذى حمله على الضحك ، ولقد تعرض مارسيل بانيول (Marcel Pagnol) المؤلف الهزلى المعاصر وعضو «الاكاديمى فرانسيز» لتحليل هذه الفكرة فوضع نظرية جديدة فى دراسة الناس، ومعرفة شخصياتهم حين قال: «لاتسل عن المرء وسل عم يضحك؟» ٠



٢ ـ سبل اثارة الضحك

« الانســــان يضحك عادة ..
عندما يحس بالتفوق وبالنصر »

لقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضـحك وتحليل أسبابه ، ومن ثم تعددت بل وتضاربت نظرياتهم فى هـــذا الموضوع .

وفى مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتى اسم «برجسون» ، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك فى العبارة الآتية :

« ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيا من صميم الحيـاة ، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيرا آليا » .

ثم تأتى نظرية «مليـنان» وهى أعم من نظرية برجسون يقول :

«ينجم الضحك عن كل مايدخل فى نطاق السخف والحمق ، وفى الوقت نفسه ، نشعر بأنه عادى مألوف لنا » .

ثم تأتى نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق أسباب الضحك اذ تقول :

«ينجم الضحك عن كل مايثير فى النفس القلق والخوف فى البداية ، ثم ينتهى بنهاية سعيدة موفقة» .

وأخيرا يأتى «مارسيل بانيول» بكتابه الذى ظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان «على هامش الضحك» فيهدم هذه النظريات جميعا وينقد من الاساس هذه العبارات التى تنادى بأن «الضحك ينجم عن كل ما ...» الى آخره ، وكأن

هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التى تتولد عنهـــا الكهربا مثلا ..

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته في منطق سهل واضح : ففى اعتقاده أنه ليس فى الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك ، انما مصـــدر الضحك كامن في الشخص المضحك . فليس هناك شيء مضحك في ذاته ، انما هى الظروف التى تحيط بالحدث أو الشخصية التى يمر بها هـذا الحدث أو ذاك : فمثلا هناك أخطاء فى الكلام أو فى النطق تثير الضحك بعض الشيء ، ولكن يزداد الضحك قوة ان كان المخطيء فى الكلام أو فى النطق مدرسا أو أستاذا ، ثم يزداد قوة أيضا ان كان المخطيء هذا عضوا في المجمع اللغوى مثلا وهكذا .

ان بانيول لايناقض برجسون على طول الخط ، بل يسلم معه بأن الانسان لايضحك الا من انسان آخر أو يضحك من حيوان أو من شيء بينه وبين الانسان وجه شبه . انما يختلف معه كلية فى تعليل أسباب الضحك : ففى رأى برجسون أن الضحك ينجم غالبا عن الدهشة ، فيرد عليه بانيول هذا القول بالتعليل الآتى :

« لو ضربنى أو ركلنى شخص بقدمه فى جزء ما من جسمى ، فأنا لاأضحك مطلقا بالرغم من الدهشة التى اعترتنى ! ولكنك لو كنت أنت ياصديقى العزيز الذى اصابته هذه الركلة ، فعندئذ أضحك واغـرق فى الضحك ! وقد تقول لى : ولكنك تضحك بسبب «دهشتى» ! فأجيبك : أجل ، ولكن لماذا دهشتك أنت هى التى تدعوالى الضحك ؟ لأننى أنارأيت القدم تستعد لركلك ، ولأننى كنت أعرف مقدما أن الركلة سوف تصيبك، وفى هذا كنت أحس بالتفوق عليك ، وهذا الاحساس بالتفوق هو الذى يدعونى الى الضحك » .

ففى اعتقـــاد بانيـــول : الضحك هو صيحة النصر ، هو تعبير عن التفوق المؤقت الذى يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق على الشخص الذى يضحك منه . وهكذا يقسم بانيول الضحك الى نوعين رئيسيين :

١ ــ الضحك الأول هو الضحك بالمعنى الصحيح ، اى الضـــحك السليم القوى الذى يستند الى هذه القاعدة : « اننى أضحك لأننى أشعر بتفوقى » هذا ضحك ايجابى .

٢ ــ أما الضحك الآخر فهو قاس مـــرير ، ويكاد يـكون كئيبا ،

فلسان حال صاحبه يقول : «انني أضحك منك لأنك دونى واقل منى ، اننى أضحك من عجزك ومن ضعفك » .

هذا ضحك سلبى ، ضحك الازدراء ، ضحك الانتقام والتشفى ، وبين هذين النوعين من الضحك نلتقى بألوان عدة من صنوف الضحك يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتا طفيفا .

وهكذا يضع المؤلف الهزلى نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص على أن يوحى الى الجمهور الذى يريد اضحاكه بالاحساس الدائم بأنه — أى الجمهور — متفوق على شخصيات القصة فى الذكاء والمعرفة والامكانيات وفى كل شىء .

ومن الجائز أن يشعر بعض شخصيات القصة بالتفوق على بعضهم الآخر فى القصة عينها . أما على الجمهور فلا ، ولهذا السبب فان المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلا على خشبة المسرح والا اصبحت هذه الشخصية فى مستوى تفوق الجمهور ، ولا يشعر الجمهور بأدنى ارتياح لذلك .

وهكذا نلاحظ عادة أنه فى كل مرة يضحك الممثلون على المسرح او على الشاشة لايسمع ضجيج الضحك فى الصالة . اللهم الا فى حالة واحدة ، وهى عندما يكون ضحك الممثل دليلا على حماقته هو . فمثلا شخصية ما فى احدى الروايات تجلس على قبعة فتحطمها ، ثم تأخذ فى الضحك الشديد اعتقادا منها أن هذه القبعة ، قبعة شخصية أخرى. والقاعة بدورها تضج بالضحك فى الوقت نفسه لأن الجمهور يعلم أن هذه الشخصية تخطىء فى ظنها وأن هذه القبعة قبعتها . وهكذاتصبح هذه الشخصية مثارا للضحك المضاعف . فأولا لأن قبعتها قد تحطمت وثانيا لأنها بضحكها تعلن عن احساسها بالتفوق والنصر وهى فى الواقع ضحية الحمق والعجز . أما الجمهور فهو الذى يحس حقا بالتفوق وهو الذى يضحك منتصرا .

وكذلك حال الرجل الذى تخدعه وتخونه زوجته دون أن يعلم ، ثم يضحك حتى يسيل الدمع من عينيه من زميل له فى القصة لأن زوجة هذا الزميل تخدعه وتخونه دون أن يدرى عن ذلك شيئا ، أما الجمهور الذى يعلم الحقيقة فضحكه يتضاعف لاحساسه بالتفوق على الاثنين .

وعلى هذا الاساس يمكننا أن نرد حالات الضحك كلها — أو على

الأقل معظمها — الى نظرية الاحساس بالتفوق هذه ، فمعظم وسائل الضحك مهما تنوعت ترتبط من قريب أو من بعيد بهذه النظرية .

فلاشك فى أن المؤلف الهزلى حين يعمد الى تصوير شخصيةجاهلة أو فاشلة يتوقع فى تقديره أنها ستثير الضحك لأن الجمهور سيشعر بتفوقه عليها .

وأحيانا يتخذ الاحساس بالتفوق صورة قريبة منه وهىالاحساس بالنصر ، وهو احساس يتصل اتصالا وثيقا بالرغبة فى اشباع غريزة الانتقام . فمثلا يدبر المؤلف الهزلى شركا ما — كوعاء من الماء يقع فوق رأس شخص ما — أو حفرة يقع فيها فرد من الافراد ، ويحرص على أن الذى يقع فى مثل هذا الشرك يكون من الشخصيات الهامة كأحد كبار الأثرياء أو أحد المتعجرفين ، وعندئذ ينتشى المتفرجون ارتياحا للاحساس بالانتقام لضعفهم أو لفقرهم . ومن ثم بالنصر على من يبدو افضل منهم .

وهذا هو تقريبا الاتجاه الذى ينتحيه فنان « الكاريكاتير » لاثارة الضحك ، فهو يعمد الى اختيار رسم يتيح للقارىء لذة الانتقام ، فنراه مثلا يدق على رأس ملك تافه أرعن ، أو كاتب متعجرف فاشل ، ويسير دائما فى الاتجاه الذى يحلو للقارىء ، فيأتى رسمه مثيرا للضحك لأنه يشعر القارىء بالنصر والتفوق .

والقصص المضحكة التى يرويها الناس لاتخرج هى أيضا عن هذه القاعدة : ففى هذا اللون الهزلى ثلاث فئات من الشخصيات أمام المستمع او المتفرج :

الاولى شخصية المتحدث ، والثانية شخصيات القصة التى تروى ، والثالثة شخصيات المستمعين الذين يضحكون : فهؤلاء يضحكون لأنهم يشعرون فجأة بتفوقهم وبنصرهم اما على شخصية المتحدث أو على شخصيات القصة التى يستمعون اليها أو على أشخاصهم انفسهم .

غير أن هناك لونا آخر من القصص المضحكة ، لاتربطه صلة وثيقة بنظرية التفوق هذه . ويتزعم هذا اللون «روبير لامورو» الذى يمتاز بفن خاص فى تأليف القصص المضحكة التى يرويها هو نفسه . ويتحدث عن فنه هذا قائلا : « اننى أتصنع نبرة الارتجال فى القاء القصة مع اننى أقوم باعدادها بتدبير دقيق أحرص فيه على استخدام وسيلة لااعتقد انها جديدة ، انما قد أهملها الكثيرون ٠ وهذه الوسيلة تنحصر فىاستعمال

الفاظ ضخمة هائلة عند الحديث عن أشياء تافهة ، والعكس بالعكس :

فمثلا آخذ فى الصراخ والعويل ، والطم خدى وأنشد شعرى صائحا « يالهول الكارثة ! يالبشاعة النكبة ! بسبب بيضة «استوت» تماما بدلا من أن تكون «نص سوا» .. ثم بعد ذلك أطلق العنان لخيالى واتصور ابشع النتائج لهذه الحادثة : فمثلا هذا الزوج الغاضب على طريقة سلق البيضة يهجر زوجته وأولاده وينزح بعيدا عنهم ليعيش وحيدا فى الصحراء ، يأكل عظام الجمال تحت ظل نبات شوكى ! »

اذن ففى رأى روبير لامورو ان الفكرة الهزلية المثلى هى التى تبدا بحدث بسيط تافه ، ثم ينتهى هذا الحدث بنتائج ضخمة لاتتناسب مطلقا مع هذا الحدث ، ومن ثم لايتوقعها أحد من المستمعين . وهاهو ذا مثل من قصصه الاخيرة يوضح هذه النظرية : « اننا نسكن فى الطابق الأخير من عمارة كبيرة ، وفى يوم ماأراد أبى أن يعلق لوحة على الحائط ، فكانت النتيجة ان العمارة نقصت طابقا ! » .

وفضلا عن أسلوبه الخاص فى تأليف القصص الفكاهية ، فهو يمتاز ايضا بطريقة فريدة فى سردها على المستمعين ، اذ ان نجاح هذا اللون من القصص يعتمد الى حد بعيد جدا على الالقاء ونبرات الصوت . فهو كما قلنا يلقى قصصه بنبرة عادية طبيعية ، وهذه النبرة بالذات هى التى تسمح له بأن يزج بالفكرة الهزلية فى القصة دون ان يتنبه الجمهور الى ذلك حتى يباغته الضحك .. فهو يقص ، بصوت كله براءة وسذاجة وطيبة ، اشنع الأحداث وابشع التفاصيل المزعجة ، دون أن يبدى اهتماما لكسر يحدث بساق انسان أو لكوب ماء . فيقول مثلا فى غير اكتراث على الاطلاق :

« لقد ضاعت منى حماتى فى الخناقة ، وساذهب لاشترى واحدة بدلا منها » ! .

ويكتمل فنه فى اثارة الضحك بفضل الاشارات والحركات الرشيقة التى يلجأ اليها دائما .

ثم انه يستعين بوسيلة أخرى لا تخيب مطلقا فى اثارة الضحك وهى انه يتوجه بالحديث الى الجمهور ويشركه معه فى القصة . وهذه الوسيلة تروق جدا فى نظر الجمهور وترضى غروره ، ومن ثم تشعره بالتفوق وترتبط هى الاخرى بالنظرية التى سبق عرضها .

وكثيرا مايلجأ المؤلف الهزلى الى هذه الوسيلة التى تتطلب فنا

ممتازا من جانب الممثل نفسه . وأذكر هنا على سبيل المثال ممثلا فرنسيا اسمه « فرانسوا بيرييه » يلمع بشكل يدعو حقا الى الاعجاب فى الأدوار التى تسمح له بمخاطبة الجمهور • ففى رواية «بوبوس» يظل بمفرده مدة ثلث ساعة يتحدث الى جمهور المستمعين • وحاليا يقوم هذا الممثل نفسه بالدور الرئيسى فى رواية « يأجوج ومأجوج » فيلعب شخصية مزدوجة أشبه بشخصية الدكتور جيكل ومستر هايد ، فيدبر حيلا ومقالب ثم ينفرد بالجمهور لمدة ربع ساعة تقريبا ويطلعه على خباياه ونياته ، وهكذا يشبع رغبة المتفرجين فى معرفة حقيقة مايحدث ، ومن ثم يوحى اليهم بالاحساس بالتفوق على بقية أشخاص القصة ، ثم يأتى الضحك مسوقا بهذا الاحساس بالتفوق •

اننا لاندعى الالمام بجميع الوسائل التى يلجأ اليها المؤلف الهزلى لاثارة الضحك ، ولانزعم حصرها فى هذا العرض العاجل ، لذا فنحن نترك جانبا أشتات المواقف التى تثير الضحك مثل اللبس أو الخلط بين الناس ، وطرق التلاعب والتنكر والتحايل عليهم ، والسخرية والتهكم منهم ، والمفاجآت التى تأتى على عكس مايتمنى الانسان الى غير ذلك من هذا المعين الزاخر المتنوع . غير أنه توجد وسيلة تثير الضحك دائما ، وجديرة بأن نشير اليها نظرا لأهميتها وشيوعها ، وهى وسيلة التكرار ، التكرار الآلى للعبارة أو المشهد .

ولقد لجأ المؤلفون الهزليون فى جميع العصور الى هذه الوسيلة التى لم تفقد جدتها فى اى وقت . واخذت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتيجة منذ أن استغلها موليير فى جميع أعماله تقريبا ، ولقد تعرضنا للحديث عنها فى الموضوع السابق •

ولم يفت المسرح الحديث ادخال بعض التجديد على هذهالوسيلة كأن يجعل التكرار متقاربا ليبرز أكثر الناحية المضحكة فى الشخص .

وهنا اذكر اننى شاهدت منذ سنوات قليلة رواية قدمتها فرقة (Jacques Fabri) لم أنسرفيها مشهدا بسيطا يكاد يكون بدائيا ، وجميع الفاظه عادية مطروقة ، الا أنه أثار الضحك العنيف بين المتفرجين .

وكان المشهد عبارة عن امرأة تبكى وشاب فلاح ساذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيقترب منها قائلا : « بس ، كفاية ! بس كفاية ! » .

والمرأة تستمر فى البكاء ، فيعاود مواساتها محدثا تغييرا خطيرا فى لغته فيقول لها : « كفاية ، بس ! كفاية ، بس ! »

ولعلنا نتساءل لماذا يثير الضحك هذا الطراز من التكرار ؟ من المحتمل ان يكون السبب هو أن الشخصية التى تثير الضحك هكذا تبدو مثارا للسخرية بسبب عنادها واصرارها وجهلها ، ومن ثم يبدو الجمهور متفوقا عليها فيضحك منها منتصرا .

وهكذا نلتقى مرة أخرى بالنظرية السابقة .

وان وسيلة التكرار هذه أكثر شيوعا فى السينما منها على المسرح · فلقد كرستها السينما وجعلتها ركنا من أركان الفيلم المضحك · والامثلة على ذلك لاحصر لها : فهذا مؤلف قصة يجعل شخصيته تجلس على كرسى مكسور عدة مرات وتسقط على الأرض فى كل مرة ، وذاك يترك احدى شخصيات قصته تصطدم بباب معين فى كل مرة يعبر ذلك الباب ، الى آخر ذلك ·

ولكن السؤال الذى يساورنا حتما ونحن بصدد الحديث عن وسيلة التكرار هذه ، هو : كم مرة يجب أن تتكرر العبارة الواحدة أو المشهد الواحد ، دون اخلال بالذوق ودون اضعاف لتأثير الضحك ؟ يقينا هذا سؤال يقلق بال المؤلف الهزلى ، ويجيبنا «رينيه كلير» على ذلك بقوله :

« يلجأ المؤلف عادة الى تكرار المشهد الواحد ثلاث مرات . وغالبا يكون موفقا · ولكن يحدث أحيانا أن المرة الثالثة يجانبها التوفيق · ترى لماذا ؟ أكان ينبغى على المؤلف أن يزيد تكرار المشهد الى خمس مرات ؟ لا يمكن لأحد أن يتكهن بشىء من ذلك · ولا يمكن لأحد أن يتنبأ بأن الضحك سيحتفظ بخطه التصاعدى أو يتوقع هبوط هذا الخط عند نقطة معينة . انما غالبا مايتوقف نجاح وسيلة التكرار على مهارة الممثل وفنه : فمثلا مع لوريل وهاردى ، نحن على يقين من أننا سنضحك ، فالضحك معهما بدائى فى ضخامته ، الا أن هذه الضخامة البدائية أصبحت قوة جارفة » ·

ومهما يكن من أمر ، فمن المسلم به أنه يجب اطلاقا عدم التمادى أو المغالاة فى استغلال أية وسيلة من وسائل اثارة الضحك مهما بلغت درجة نجاحها .

هذا فضلا على أن كل مؤلف هزلى ، حريص على اثارة اعجاب جمهوره ، يلتزم دائما قاعدة مطلقة ، لايحيد عنها أبدا ، وهى أنه لاينبغى تقديم عنصرين فكاهيين متلاحقين ، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين ، بما يطلق عليه بانيول اسم «الحشوة» . وليس الغرض من

ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالاللاستمتاع بالضحك فحسب ، بل هناك أيضا تعليل علمى ونفسانى ، وهو اتاحة الفرصة للجهاز الذهنى الذى يصدر عنه الضحك ليقوم بعمله ، اذ أن الضحك يحدث على اثر مقارنة أو ايجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه •

وخلاصة ما تقدم ، أن الانسان يضحك عادة حين يحس بالتفوق وبالنصر ، فاذا كنا نحب القصص الهزلية فى المسرح أو السينما ، فليس السبب كما نظن أحيانا لانها تسلينا وتنسينا متاعبنا ، فهذا تعليل ظاهرى ، انما فى الواقع لانها تشعرنا بالتفوق وبالنصر •

انها لحقيقة مسلم بها أن القصة الهزلية تريح أعصابنا حقا ، لانها تعرض لنا شخصيات رسمت وقدمت لنا لنقنعنا بتفوقنا عليها فى كل موقف ، وهذا الاحساس بالتفوق ـ بالرغم من أنه مؤقت ، وبالرغم من أنه يستند الى سلسلة من الاحداث المفتعلة ـ أثره طيب جدا على النفس ، وخاصة اذا وفق المؤلف والممثل الى ادخال هذا الاحساس على قلب متفرج أعياه العمل طيلة الاسبوع أو استبد به القلق على مصير ثروته ، أو خيم عليه القنوط بسبب عدم وفاء أحبائه واخوانه ، أو ما شابه ذلك من متاعب ، بل ان القصة الهزلية تعمل عمل الدواء فى بعض الامراض النفسية ، وانهيار الاعصاب ونقدان الشهية •

ان الشخص الذى فقد الامل ، أى الذى بات يشعر بأن الحياة تغلبه على أمره وبأن الناس جميعا متفوقون عليه ، اذا أثرنا الضحك فى نفسه فاننا نرد اليه ، ولو الى حين ، احساسا بالتفوق على فرد من الافراد أو على جماعة من الاشخاص ، ويمكن أن يولد فيه هذا الاحساس ـ بصفة مؤقتة على الاقل ـ طاقة جديدة من الثقة فى النفس والشجاعة على مواجهة الحياة •

٣ ـ المؤلف الهزلى

الضحك فى عرف الفلاسفة هو النتيجة المادية المحسوسة لعملية ذهنية معنوية، وهذه العملية ايجاد علاقة بين أمرين. ولما كانت القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين هى التعريف الأصيل لكلمة العقل فمن الطبيعى أن يكون الضحك من خصائص الانسان وحده .

غير أن هذه القدرة على ايجاد العـلاقة بين أمرين تتفاوت فى مداها وفى مسـتواها بين مختلف النـاس على حسـب حظهم من الذكاء وسرعة البديهة ، وقسطهم من الثقافة وسرعة الادراك، لذا لايتسنى للناس جميعا أن يتساووا فى هذه القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين ، تلك القدرة التى بفعلها يحدث الضحك ، ولايمكن أن تتوافر هذه القدرة لدى الناس جميعا بالسرعة نفسها وبالنجاح عينه .

لذلك يحرص المؤلف الهزلى على أن يأخذ فى الاعتبار هذه الحقيقة ، وهى أن الضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة ، ولما كان جمهور المتفرجين فى السينما أو فى المسرح ينتمى الى شتى الطبقات الاجتماعية والى ألوان المستويات الفكرية ، فضلا على تباين الأعمار والأمزجة ، تعين على المؤلف الهزلى أن يعمـل على الوصـول الى جميع الأوسـاط والتـأثير على جميع العقليات . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير فى الجمهور .

والجمهور فى جميع الازمان ـ أيا كان مستواه وسواء أكان سطحيا سهل الارضاء ، أم قاسيا يتعذر ارضاؤه ـ يتوق دائما الى مشاهدة أو سماع ما يثير الضحك ، والضحك بأقوى معانيه ومن الأعماق .

هذا حديث عام ، فلنحاول الآن أن نحدد اطارا للمؤهلات التى يجب توافرها لدى المؤلف الهزلى :

هل يجب أن تكون لديه « الموهبـة الهزلية » لـكى يوفق الى اثارة

الضحك ؟ يجيبنا بالنفي عن هذا السؤال علم من أعلام التـأليف الهزلى فى فرنســـا اسمه « مارســـيل بانيول » : ففى رأيه أنه لا توجد موهبة هزلية ، انما توجد « القـدرة على الملاحظة » ثم يمضى بانيول فى تحليل بعض شخصيات رواياته فيقول : انه يعرف قرائنهم فى المجتمع ، وما كان عليـه الا أن يرقب حركاتهم وسـكناتهم ، ثم يسـجل أقوالهم وتعليقاتهم ، وكذلك أقوال وتعليقات المحيطين بهم ليصل الى تصـــوير شخصيات هزلية تثير الضحك فى نفوس الجمهور الذى يطيب له دائما أن يجد فى شخصيات القصة انعكاسا حيا لما يراه كل يوم .

ولكى نوضح أكثر الدور الذى تقوم به « القدرة على الملاحظة » فى التأليف الهزلى ، نتأمل أولا العمل الذى يقوم به رسام « الكاريكاتير » . حينما يقدم لنا فنان «الكاريكاتير» شخصية معروفة لنا ، لا يرسم خطوطه مطلقا على ضـــوء صورة فوتوغرافية ، فليس فى عرف هذا الفنـــان تصوير أبعد من الحقيقة وأبعد عن اعطاء الشبه الحقيقى للشخص من صورته الشمسية . ولكى يثير الرسم الكاريكاتيرى الضحك ، يجب طبعا أن يكون مشابها للشخص المرسوم ، ولكى يتسنى للفنان ابراز الملامح الخاصة بمن يرسمه وخطوط قامته وطريقة وقفته ، يتحتم عليه أن يكون قـــد رآه شخصيا ، ورآه وهو يتحرك ويعمل ، اذ أن السكون حالة لا تثير الضحك ، وهكذا يرقب هذا الفنان الشخص الذى يريد أن يرسمه ، ثم يسجل عنه ناحية أو ناحيتين فقط ، وخاصة الناحية التى اذا ما ضخمت وبولغ فيها تكفى خلق الشبه واثارة الضحك . لذا يرتكز الرسم الـكاريكاتيرى على مبدأين ، هما : التبسيط والتضخيم .

وفى الواقع هما مبـدأ واحد : فما التبسيط سـوى سبيل لابراز التضخيم فى ناحية معينة ، وفى النهاية تلزم هذا الرسم الـكاريكاتيرى فكرة ، اذ يجب أن يذهب الفنان الى ما هو أبعـد من مجرد اثارة الضحك بالملامح وأن تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها عن طريق هذا الرسم .

وهذا هو تقريبا الدور الذى يقوم به المؤلف الهزلى ، فهو يحرص على أن يلتقط بفضـل « التبسيط » بعض النواحى المضحكة ثم « يضخمها » ويغالى فيها ليبرزها أكثر ، وأخيرا يغذيها بأفكار شائقة ومرحة .

وهكذا لا تكفى قوة الملاحظة بمفردها . بل يجب أن تدعمهـا روح الابتكار اذ ينبغى أن تتوافر لدى المؤلف الهزلى القدرة على الابداع والابتكار . وليس المقصود بهذه القدرة هو خلق ما هو جديد حتما ، انما على الاخص

اشاعة الحيوية فى مختلف الأفكار ــ مهما تكن مطروقة ــ وتقديمها نضرة يقظة ، تنبض بالحركة والحياة •

فلا يوجد شيء مضحك فى ذاته : انما يمكن أن يصبح كل شيء مضحكا بفضل المعنى الذى يكسبه اياه المؤلف ، اذن فمصدر الضحك ليس فى الحدث ذاته ، انما فى الشخصية ومدى تفاعلها مع الأحداث ؛ لذا يحرص المؤلف الهزلى على أن يجعل هذه الشخصية تتحرك وتتكلم ليكشف عن الناحية المضحكة فى الأحداث ويبين ما يثير الضحك فى هذه الشخصية •

ولقد اعتمد بعض كتاب القصة الهزلية على قدرتهم على الملاحظة عند التأليف ، ولم يكترثوا بحبك القصة وبنائها فى المقدمة والخاتمة • وأبرز مثل نعرفه لهذه الفئة من المؤلفين هو « روبير لامورو » الذى عرف فى فرنسا أولا كمغن ثم اشتهر كممثل يروى القصص المضحكة ثم كمؤلف مسرحى وسينمائى •

وان قصة حياته تعتبر هى نفسها قصة هزلية تحققت بفضل قدرته على الملاحظة :

لقد بدأ حياته موظفا فى شمال افريقية ، ولكى يسرى عن نفسه لفحات الحر أخذ يؤلف أغانى حزينة ، وعندما عكف على تفهم الحياة ومراقبة الناس من حوله تطورت أغانيه من الأنين الى الضحك ، وكان هذا هو المصدر الأول لنجاحه، وعندما عاد الى باريس كان يؤلف الأغانى الخفيفة ويعطيها لمغنين محترفين يمتازون بحسن الأداء وبالصوت الجميل • وفى أحد الأيام، على اثر مرض أحد المغنين، طلب اليه مدير المسرح أن يقوم هو نفسه بغناء أغنيته المسماة «المترو» • فحينما وقف على خشبة المسرح اضطر الى التحدث الى الجمهور الذى جاء ليستمتع بفن وصوت جميلين، ليعتذر له وليسامره ويعده بلباقة لسماع صوت غير مرغوب فيه ، فضجت القاعة بالضحك على اثر حديثه ، اذ كان موفقا فيه الى حد أن ناداه مدير المسرح وقال له :

« صحيح أن أغنيتك جميلة ، ولكن ما رأيك لو حذفت منها بعض المقاطع فى النهاية لكى تطيل من الحديث فى البداية أمام الجمهور ؟ » وبالتدريج انتهى الى حذف جميع مقاطع الأغنية واكتفى بمسامرة الجمهور، الى أن أصبح فنانا فى القاء القصص المضحكة على الجمهور !

ومن ثم لم تكن أمامه سوى خطوة واحدة يخطوها ليصبح مؤلفا لقصص هزلية ، فبدلا من أن يروى قصة يكون هو الشخصية الوحيدة

فيهـــا التى تتكلم ، ينتقل الى ادخال حوار بينه وبين شخصيات أخرى ، ثم يضع حوارا للشخصيات كما يراها هو ، ثم فى النهـاية يكتب قصة للشخصيات حرة طليقة بعيدا عنه .

ولقد قدم « روبير لامورو » فى خريف سنة ١٩٥٩ مسرحية هزلية فى باريس عنوانها « بلبل يغنى » وحين سأله النقاد عن طريقته فى كتابة القصة الهزلية ، أجاب بأنه لا يتبع أية طريقة معينة ، بل يبـــــدأ بفكرة تختمر فى ذهنـــــه ، أو بحدث عادى من أحـــداث الحيـــاة ــ كحدث تعطيل السيارة لعدم وجود بنزين بها كما فعل فى هذه الرواية الأخيرة ــ ثم ينسج حول هذه الواقعة الأحداث الطريفة معتمدا على قوة ملاحظتـــه للمجتمع وما يجرى فيه من متناقضات .

غير أننا نخطىء اذا اعتقدنا أن قوة الملاحظة والقدرة على الابتكار تكفيان لنجاح المؤلف الهزلى ، اذ يجب أن يتوافر لديه ما يمكن تسميته « بالحـاسة الهزلية » فهى أشـبه بغريزة تسـيطر على أسلوب الـكاتب القصصى فى التفكير وطريقته فى النظر الى الأمور ، فتجعله يرى كل شىء خلال خفة الروح الغريزية التى لديه ، ويلتقط تلقائيا الناحية المضحكة فى حدث من الاحداث ويصور ، بفضل استعداده الطبيعى ، الجانب الهزلى فى شخص من الأشخاص .

ولا تتجلى هــذه الحاسة الهزليــة فى استخدام الوسائل التى تثير الضحك ، انما تتجلى على الأصح فى فن الاختيار والحذف ، فمن بين جميع الأفكار التى تعرض للمؤلف الهزلى ، وجميع الأحداث التى تسجلها قوته على الملاحظة يجب أن يتوافرله الذوق السليم المرهف فى انتقـاء الطريف الممتع ، وحذف السقيم والمبتذل ، كما يجب أن تتوافر له قوة الأعصـاب لحذف بعض الأفكار الشائقة والتضحية بها كلية ، وعرض بعضها الآخر عرضا سريعا ، تلك هى الحاسة الهزلية التى يختص بهـا المؤلف الهزلى الموفق .

فحين طلب الى « كارلو ريم » أحد مؤلفى الأفلام الهزلية فى فرنسا ، أن يقدم نصيحة لمؤلف ناشىء قال : « لنحذر الـكلمات التى تكشف عن وجود المؤلف ، فهذه الكلمات تمزق الشاشة ويتحتم بعد ذلك رتقها » .

لذا نرى « روبير لامورو » يشـكو من عجزه فى هـذه الناحية عن التخلص من شخصه كمؤلف حينما يكتب حوارا ، فيقول : « اننى أكتب دائما على ضوء طريقتى الشخصية فى الالقاء ، والصعوبة الكبرى التى أعانى

منعا ــ ولست أدرى هل كنت قد وفقت فى التغلب عليها بعض الشىء ــ هى أن أكتب أدوار الشخصيات الأخرى دون أن يغيب عن ذهنى أنهم هم الذين سيمثلون هـذه الأدوار ولست أنا ، وأننى من ثم لن أستطيع أن أعينهم على الالقاء بنبرات صوتى وتعبيرى وحركاتى الخاصة بى » .

والآن نتسـاءل : هل المؤلف الهزلى عنـدما يكتب يتعمد تدبير مواقف معينة واستخدام ألفـاظ معينة ليثير الضحك حين يشـاء ؟ وهل يبـذل جهدا خاصـا يرجو من ورائه اثارة الضحك ، أو هو يكتب بشكل عادى وفقا لطريقته الطبيعية ، ثم يأتى الضحك من تلقاء نفسه ؟

اننا فى الواقع نميل الى الاعتقاد بأن المؤلف الهزلى يوفق فى عمله بقدر ما يبذل من جهد ، ولكن أئمة التأليف الهزلى يقررون عكس ذلك : فمثلا يقول بانيول : « ان كل ما كتبت بدون عناء وبدون مجهود خاص يثير الضحك ، مثـل روايتى « توباز » و « ماريوس » على حين أن رواية « يهوذا » قد أخفقت بالرغم من المجهـود الجدى الذى بذلته فى كتابتها وبالرغم من اصرارى عندئذ على تأليف رواية قوية ممتعة » .

ونعتقد أن تعليل ذلك ليس هو أن المجهود والاهتمام المركز يجلبان الفشل والاخفاق ، انمـا يحدث غالبـا أن القصـة التى يخصها المؤلف بمجهـود جدى تشـعر القـارىء أو المستمع بهذا المجهـود ومن ثم يبدو فيهـا التكلف والاصطناع . وهذا قصور فى بذل المجهود ، فالجهـد المتكامل هو أن تعمل على محو آثار ما بذلت من جهد ، لترقى بالانتاج الى درجة البساطةالطبيعية التىهى قمة العمل الفنى ، وكما قال «شيشرون»: « انه لمن الفن أن يبدو العمل خاليا من الفن ! »

ويظن بعض النـاس أن المؤلف الهزلى ان كان يمزح وهو يؤلف ، فان قصته تشيع حتما المرح فى الجمهور ، ولكن هذا الزعم بعيد كل البعد عن الحقيقـة ، فالمؤلفون الهزليون بلا استثناء يجمعون على أن أحدا منهم لا يمكن أن يتكهن بانه حتما سيثير الضحك من هذا الموقف أو ذاك ، وأن أحدا منهم لا يستطيع أن يجزم بمصير قصـته وهى ما تزال مخطوطة على الورق . وفى اعتقادهم أن المؤلف الذى يوفق الىاثارة الضحك فى موقفين من بين ثلاثة مواقف كان يأمل لها النجاح الهزلى ــ يعتبرونه بحق مؤلفا ناجحا .

ثم ان كاتب القصة الهزلية فى السينما لا يمكن أن يحـكم بمدى نجاح قصته ما دامت لم تعرض أمام الجمهور ، فمنذ اللحظة التى يعرض

فيها الفيلم أمام الجمهور فقط، يبدأ الفيلم فى الوجود ويتجلى مدى النجاح، أى مدى امتداد موجة الضحك بين أرجاء الفيلم ٠

ففى الواقع يتحقق الضحك بالتعاون والتضامن بين الجمهور والمؤلف٠ فالجمهور فى مجموعه يعرف عن الضحك أكثر مما يعرف المؤلفون ، اذن لا بد من جمهور لكى يحدث الضحك ٠ ومن المسلم به أنه من الأيسر أن تضحك جماعة من الناس من أن تضحك شخصا بمفرده ، فالناس يضحكون مما يرون ومما يسمعون ، ولكنهم فى الوقت نفسه يضحكون لا شعوريا عندما يرون الآخرين من حولهم يضحكون٠ ولعل تعليل ذلك هو «العدوى» التى تتفشى فى صورة عاصفة عصبية هى الضحك ٠

غير أنه يوجد تعليل آخر نفسانى : ذلك أنه لما كان الضحك تعبيرا عن الشعور بالتفوق فلا يوجد من يرضى أن يكون أقل تفوقا من جاره ، لذلك نشاهد البسطاء من الناس يضحكون فى السينما أو المسرح بقـوة وبملء الحرية وكان بينهم مسابقة فى الضحـك ٠ على نقيض المتفرجين المثقفين الذين يدققون فى تصرفاتهم ، فهؤلاء يأبون الضحك بصوت مرتفع اذ ليس من اللياقة أن ينادى الانسان بتفوقه على الآخرين ويعلن على رءوس الأشهاد أفضليته أو نصره عليهم ٠

واخيرا نود أن نعرض لعلاقة المؤلف الهزلى بالممثـل : هل كاتب ألقصـة الهزلية ، حين يبتكر الافكار وينتقى الاحداث ، يكون متـأثرا بشخصية الممثل الذى يفكر فى أن يسند اليه هذا الدور أو ذاك ؟

يكاد يجمع المؤلفون على أنه لا ينبغى التفكير فى ممثل معين ٠ بل لقد برزت ظاهرة فى الفن الهزلى حاليا ــ سواء فى السينما أو فى المسرح ــ وهى أنه لايكاد يوجد ممثل يستحيل أو يتعذر أن يحل محله ممثل آخر، لذا فهم يؤثرون كتابة ما يسمونه « بالقصة الشاملة » وهى القصة التى تتعاون فيها الاحداث والمشاهد والمواقف من ناحيـة ، والشخصيات من ناحية أخرى ، على خلق الجو المضحك ٠

ولكن ليس معنى هذا اطـلاقا أن نجحد قيمـة الممثل الهزلى أو ننتقص من أهميته ، بل على العكس من ذلك : فالمؤلفون أنفسهم يجمعون على خطورة مكانته لضمان نجاح الرواية ، فهو الذى يضفى على القصـة هذا السحر الغامض ، ويخلق هذا الجو الذى لا تحدد معالمه الالفاظ ، ويشيع هذه الحياة المتقدة ، وهـذا بعض ما تتضمنه الموهبـة الهزلية التى لا غنى عنها للممثل اللامع ، فالفضل يرجع الى الممثل الموهوب فى ابراز ما فى

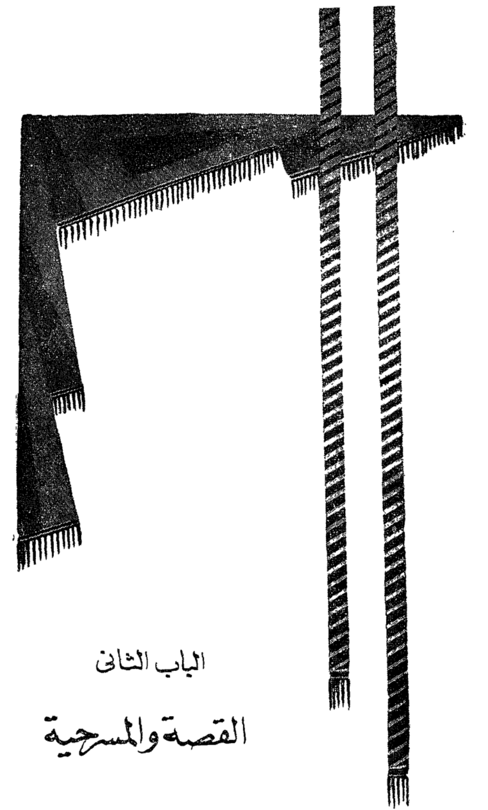
الاحداث أو الشخصية من عنصر مضحك ، ومن المحتمل جدا أن تمر هذه العناصر المضحكة في أثناء القراءة فلا يضحك منها أحد ، أو قد تثير بعض الضحك السطحي لو قام بأداء الدور نفسه ممثل من الدرجة الثانية ... ولقد قال ذلك « روبير لامورو » : « ان طريقـة الأداء على المسرح تفوق الألفاظ التي تؤدى » . فلاغرو ان سمعنابعض مؤلفى القصصالسينمائية يشكون قلة أو ندرة الممثل الهزلى النـاجح الذى يترفع عن الابتـذال الرخيص . ولقد قال رينيه كلير : « ان لديه أكثر من سيناريو ينتظر الشخص أو الشخصية الصالحة له » .

وهناك ظاهرة جـديرة بالملاحظة وهى أن بعض الممثلين الهزليين يتألقون بنجاح على المسرح ، وليس حالهم كذلك على الشاشة ، هذا لان اثارة الضحك على المسرح تتوقف غالبا على الالفاظ على حين أنهـا عـلى الشاشة تعتمد غالبا على المشاهد ، وليس من المؤكد أن يوفق الممثـل المسرحى الى اثارة الضحك بمشاهد وحركة لا تدعمها الالفاظ . ونذكر بهذه المناسبة أن كبار ممثلى المسرح،حين يؤدون أدوارا فى الافلام الهزلية، يرون أنفسهم مضطرين الى العناية بتهذيب أدائهم عنـد تصوير لقطة مكبرة ، ولعله بفضل هذه اللقطات أمكن السينما أن تصـقل فن الأداء الهزلى وتسمو به .

بقيت كلمة عاجلة عن الدور الخطير ، بل الرسـالة النبيلة التى يشترك فى أدائها للمجتمع المؤلف والممثل الهزلى : فليس أنبل مناشاعة المرح فى نفوس الذين سيموتون عاجلا أو آجلا ، واثارة الضحك فىقلوب من تكبوا أو سينكبون بكارثة من الكوارث ! ذلك الرجل الذى يعمل على أن ينسى الناس ــ ولو الى حين ــ صنوفالأمل والتعب والقلق بل والموت .. ذلك الرجل الذى يضحك أشـخاصا لديهم عشرات الاسـباب التى تدفعهم الى البكاء !

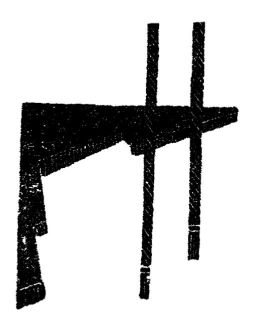
ان رجلا كهذا يمنح الناس قوة لمواجهة المشاكل ويجدد عزيمتهم على الكفاح ، بل ينفرد الممثل الهزلى بفضل آخر ، وهو أنه عندما يؤدى دورا هزليا انما يضحى بكبريائه ليخفف عن الناس آلامهم .

ولعل هذا كله هو الذى حمل «مارسيل بانيول» على القول ــ فى شىء من المغالاة ــ ان الفنان الأصيل الذى يثير الضحك فى قلوب الناس ويسرى عنهم جدير بأن نرفعهالى مراتب الابطال العظماء ، فنقول : البطل العظيم موليير ، والبطل العظيم شارلى شابلن !



الباب الثانى

القصة والمسرحية



١ - مقومات المسرحية بالقياس الى القصة :

كان أدباء العصر الكلاسيكى فى القرن السابع عشر بفرنســـا يؤمنون بضرورة التمييز بين الفنون الأدبية ، وكانوا على حق فى ايمانهم هذا .

فكما أن كل آلة موسيقية تبعث نغما معينا يختص بها ، فكذلك كل فن من فنون الأدب له خصائصــه فى التعـبير وقدراته على تضـمن موضوعات خاصة به والايحاء بمشاعر معينة ، فكل ما يتلاءم مع القصـة ويتمشى مع الفن القصصى لايجد له مكانا فى المسرحية ولا يتمشى مع الفن المسرحى ، ولايضاح هذه الفكرة نتأمل قليلا فى طبيعة المسرح وفى لون المتعة التى يبعثها فينا المسرح .

كان أرسطو يرى اختلافا واضحا بين الأدب القصصى أو الروائى ، وبين الأدب المسرحى ، فبالرغم من أن محاكاة الطبيعة وتقليـــدها هى الأساس والمبدأ المشترك بين الأدبين ، فان الادب القصصى يحاكى الطبيعة عن طريق السرد والرواية ، أما الأدب المسرحى فيحاكيها بعرض شخصيات حية تروح وتغدو أمام المتفرج .

ولكن التمييز بين الأدبين ليس بهذه البساطة الظاهرة ، فالمشكلة أكثر تعقيدا فقد يعرض لنا الأدب القصصى شخصيات تحيا وتتحرك وتعمل ، فتتوافر بذلك أجزاء مسرحية فى القصة أو الملحمة ، وخاصة عندما يقدم المؤلف حوارا بين الشخصيات أو يصور مشهدا من المشاهد ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تتضمن المسرحية حديثا مطولا يصف منظرا أو موقفا من المواقف ، أو يروى حدثا من الأحداث ، فكأنها بذلك تدخل فى اطار الأدب القصصى .. اذن ليس ســهلا أن نفصـــل بين الأدبين

القصصى والمسرحى على أساس أن الأول يحوى سردا قصصيا والآخر يقوم على الحركة والأحداث ·

بل لعل من الأصوب أن نحصر الفرق بين الادبين فى ضرورة وجود وسيط بين المؤلف والجمهور فى الادب المسرحى ، وأعنى به الممثل · ففى الأدب القصصى لاوسيط بين المؤلف والقارىء ، اللهم الا القصة نفسها ، حتى فى حالة وصف مشهد من المشاهد أو سرد حوار ما فى القصة فلا يوجد من يقوم بتمثيل هذا المشهد أو ذاك الحوار ، انما يلجأ المؤلف الى انتقاء ألفاظ ترسم خطوط الشخصية وتوحى بحركاتها ونبرات صوتها ، ثم يفسر القارىء هذا كله على حسب ذوقه الشخصى ويستعين بنصيبه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الموقف لنفسه ، وتظل هذه الشخصية التى يرسمها المؤلف القصصى مجرد صورة فى مخيلة القارىء ، تتفاوت فى الوضوح والحياة على قدر فن المؤلف وخصب الخيال لدى القارىء ·

أما فى العمل المسرحى فيتعين أن يقوم بين المؤلف والمتفرج طرف ثالث هو الممثل · فالمؤلف القصصى عندما يصف موقفا أو يروى حدثا من الأحداث انما يفعل ذلك عادة على لسانه هو كما لو أنه شاهد هذا الموقف أو ذلك الحدث ، على حين أنه فى العمل المسرحى حينما تقدم الشخصية على خشبة المسرح وصف المشهد أو سرد الحديث انما تفعل ذلك بصوت انسان ينفعل بما يدور فى المسرحية وينقل هذا الانفعال الى أعصاب المتفرج ، فيتحد اللفظ بنبرات الصوت وتندمج شخصية الممثل فى أحداث المسرحية وينطبع هذا كله صورة واحدة فى نفس المتفرج ·

فمثلا فى مسرحية « بريتانيكس » *Britannicus* شقيق نيرون — للشاعر المسرحى « راسين » Racine يقف نيرون ليصف أول لقاء له مع « جونى » Junie ويحلل الصورة التى انطبعت فى ذهنه عنها ، فيقول فى المشهد الثانى من الفصل الثانى :

> **« شاهدتها فى تلك الليلة قادمة الى هذا المكان مكتئبة ، ترفع الى السماء عينين قد بللهما الدمع ، تتألقان على ضوء المشاعل ونصال السيوف ، وجدتها جميلة فتانة ، ذات حسن غير مجلوب ، فلم تأخذ من زينتها الا ما يتيسر للغادة الهيفاء عندما تنتزع قسرا من فراش النوم ·**
>
> **ماذا عساى أن أقول ؟ لعل هذا المنظر الذى لا تكلف**

فيه ، والظلال والمشـــاعل ، والصراخ والصـــمت ، ومنظر مغتصبيها العتاة البشع ، قد ابرز كله مافى عينيها من فتنة الحياء والخجل ، ومهما يكن من أمر ، فلقد سلبنى عقلى هـــذا الجمال الرائع ، ولما أردت أن أتحدث اليها ، ضلت الألفـــاظ طريقها الى لسانى ، واعترتنى دهشة بالغة ، فظللت فى مكانى صعقا • ثم أذنت لها بالذهاب الى جناحها ، وتوجهت أنا الى جناحى •

وفى وحشة الوحدة ، حاولت عبثا أن أدفع صورتها عن خيالى • ولكنها كانت تتجسم أمام عينى ، فظننت أننى أتحدث اليها ، أحببت فيها كل شىء ، حتى الدموع التى كنت أغرق بها عينيها ، وأحيانا كنت أطلب اليها العفو ، ولكن بعد فوات الأوان ، فلجأت الى الاستعطاف والتنهد ، بل الى الوعيـــد والتهديد ، وهكذا شغلنى هذا الحب الجديد ، فلم يغمض لى جفن وباتت عيناى ترقبان طلوع الشمس » •

ان نيرون هو الذى رأى هذا المنظر ، وهو ماثل أمام المتفرج بلحمه ودمه يصف بالقياس الى نفسه هذا المشهد الذى رآه ، فتتخذ الصورة معنى شاعريا ومسرحيا فى آن واحد ، ولا يلبث الحديث أن يصبح حدثا واللفظ حركة تنبض بالحياة •

ولكن قد يقول معترض : ان المسرحية ليست معدة للتمثيل فحسب ، بل هى نص قابل للقراءة شأنها شأن القصة ، وان دور النـــاقد الفنى للمسرحية ينصب أولا على دراسة نص المسرحية بين جدران مكتبه قبل أن يراها تمثل على خشبة المسرح ، وقبل أن يعلق عليها كمسرحية تمثل ، أى أن المسرحية تعنيه كنص فى الأدب المسرحى أكثر مما تعنيه حـــوارا فى أفواه الممثلين •

هذا صحيح ، ولكن الناقد الذى يمتاز بالحس المرهف ، وقد عرك المسرح وألف جوه يمكنه ــ حين يقرأ نص المسرحية ــ أن يتذوق جمـــال الأسلوب فضلا عن قدرته العالية فى أن يتخيل التمثيل والأداء فيندمج مع شخصيات المسرحية وكأنهم يتحدثون اليه ويتحركون أمامه ، وهنـــا يمكننا أن نشبه نص المسرحية بمخطوط المقطوعة الموسيقية ، بمعنى أن الموسيقى الممتاز حين يقرأ «نوتة» الموسيقى يمكنه أن يشعر بلذة ذهنية أو روحية بل ويتخيل مدى المتعة الصوتية التى تبعثها هـــذه الرموز الموسيقية حين تعزف أمام الجمهور • اذن قد تكفى قراءة المسرحية للكشف

عن نواحي جمالها من حيث الأسلوب والفكرة ، ولكن هدف المسرحية لايقف عند هذا الحد الذي تقف عنده القصة ، فعلى حين أن النص المكتوب هو غاية القصة ، وأنها لاتنشد سوى عيني القارىء وذكائه ، نرى أن المسرحية تذهب الى أبعد من ذلك ، فلا تكتفي بقدر من المتعة تثيره عند القراءة ، وانما تود أن تكشف عن قيم أخرى فنية لاتتجلى الا على خشبة المسرح ، ولا تتألق الا في أداء الممثلين : فكما أن جوهر «السيمفونية» الكامن في الاعماق لايبرز بكل روعته الا اذا صدر عن آلات الفرقة الموسيقية وأضفى عليه قائدها من غنى حساسيته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقي ، كذلك نرى أن جوهر المسرحية في حاجة الى صوت الممثل ليتجلى في ملء كيانه وقوته .

ومن هذا يتضح أن مايميز الأدب المسرحي عن غيره من ألوان الأدب هو ضرورة وجود الوسيط ويقول في هذا الممثل الشهير « لوى جوفيه » : « ان فن الاخراج ، ووحي الكاتب وأسلوبه ، وأداء الممثلين . وانفعال الجمهور ـ هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط ، أى بتدخل الممثل . فالممثل ـ كما يقول أفلاطون ـ هو الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط بين المتفرج والمؤلف » .

ولعل هذا التفسير من شأنه أن يطبع العمل المسرحي بمظهر اللبس أو الازدواج ، فلم تعد المسرحية من عمل مؤلفها فحسب ، بل أصبحت الى حد بعيد ، من عمل ممثلها ومخرجها كذلك .

والى حد بعيد أيضا يمكن القول بأن القصة الواحدة تصبح عدة قصص بعدد قرائها .. فكل قارىء يضفي على القصة سلسلة من الصور المختلفة على حسب شخصيته واستعداده ، ويرى في أحداثها صلات واشارات ، وفي معانيها قيما ودروسا تتفاوت على حسب مستوى ثقافته وذكائه .

ومع ذلك فان كان المؤلف القصصي معرضا لأن يرى شخصية قصته مشتتة بين شخصيات قارئيها ، فان المؤلف المسرحي يتعرض أكثر منه لهذه الظاهرة ، فقارىء القصة شخص أعزل أمام مؤلفها يستسلم لتوجيه المؤلف في معظم الأحيان ، أما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه ويتأثر بفن هذا المخرج أو ذاك .

هذا الى أن النص المسرحي يتشكل من حيث قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج وأداء الممثلين له ، وغالبا ما يحدث أن النص

الواحد يتعدد اخراجه وتمثيله بصور مختلفة تتفاوت وتتباين معه قيمة النص وصداه فى نفس الجمهور .

ومن هذا نخلص الى أن النص المسرحى ليس فى الواقع سوى « حجة » يستند اليها المخرج والممثل فى خلق عمل مسرحى فنى ، ولكن اذا سلمنا بهذه الفكرة فاننا نصطدم بدعاة المسرح المكتوب الذين يقدسون النص ويحلونه مكان الصدارة قبل التمثيل ، وهم ليسوا بأقلية ، ويقتضى الانصاف أن نسلم بصحة نظريتهم .

فمثلا يرى « هنرى بيك » : « أن المسرحية الحقيقية هى المسرحية الجديرة بأن توضع فى مكتبه . »

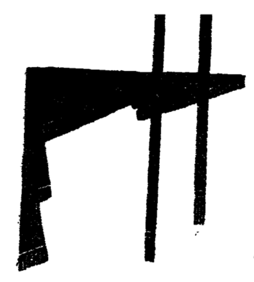
ويقول « كورتلين » Courteline « ان أهم ما يجب أن يحرص عليه المؤلف المسرحى هو أن تكون مسرحيته المكتوبة صالحة للقراءة بعد أن يراها الجمهور على خشبة المسرح » .

ويذهب الناقد المسرحى « بييربريسون » الى القول بأن « المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منطوقا : فالمسرحيات الكبرى تبرز فى مقدمة ما تضمه المكتبات ، وليس التمثيل بالقياس اليها الا حدثا عارضا أو كماليا » .

ولا يمكن الادعاء بأن حماة النص البحت ليسوا على حق . فيقينا يجب أن نسلم بأن المسرحية الأصيلة القوية لا ينبغى أن تكون صالحة للتمثيل أو السماع فحسب ، بل يجب أن تكون قابلة للقراءة والتأمل . فان لم تكن كذلك ، وان لم يتميز النص بنقاء اللغة وجمال الأسلوب — فلن يصمد على مر الزمن ، بل سرعان ما يخبو ويندثر ، وكثيرا ماسمعنا عن مسرحيات ناجحة على خشبة المسرح لم تلبث أن اختفت من عالم الأدب لأنها لم تكن نصوصا ذات أسلوب رصين جميل ، ومن ثم أمسكت الاجيال اللاحقة عن تمثيلها . وعلى عكس ذلك نرى أن المسرحية التى تخلد عبر الأجيال والتى تعود الى خشبة المسرح فى كل العصور هى المسرحية التى تشبع متعة القارىء فى خلوته بفضل جمال لغتها وأسلوبها .. وهذا ما نلمسه فى مسرحيات « كورنى وراسين وشكسبير وتشيكوف » وأمثالهم لأنهم فى مصاف كبار الأدباء .

غير أن هذه النظرية بالرغم من سلامتها ، يجب الا تنسـينا أن النص المسرحى معد للتمثيل أصلا وأننا نحكم عليه بالعقم لو حرمنـاه من أضواء المسرح ، فتمثيل النص المسرحى ليس حاشية كمالية تضـاف اليه عرضا ، انما التمثيل متصل بجوهر المسرحية بل عليه يقوم كيانها.

لذا يتعين الجمع بين النظريتين لنخلص الى أن النص المسرحى انمـا هو نص أدبى قد أعد لأجل التمثيل ، فطبيعته مزدوجة : اذ لا حياة له بغير أسلوب جميل يشيع المتعة عند القراءة ، كما أن قيمة هذا النص الفنية وجوهره الأصيل لا يبرزان فى ملء القوة والكمال الا بفضل الاخراج والتمثيل .



٢ ـ فن المسرحة عند « مورياك »

من العسير بل ومن الخطير أن يتحدث الناقد عن الأحياء من الأدباء والمؤلفين :

أولا : لأنهم أحيــاء وفى قدرتهم تكذيب ما يقــال عنهم ، أو ادخال التغيير على آرائهم وأسلوبهم مما يجعل أى حكم عليهم مهما كان سليما ــ مهددا بالخطأ والشرود •

ومن ناحية أخرى : قد يقرأون ما يكتب عنهم وهيهــات أن يكون لهم صبر الموتى أو صـــمتهم ، وكما قال الكاتب الفرنسى « ستاندال » (Stendhal) « من العســير على فرنسـيين يقطنون باريس أن يقولوا كلمة الحق فى فرنسيين يقطنون باريس ! »

ولو صحت هـــذه الاعتبارات لتعين على الناقد أن يحيا فى بلد محايد مثل سويسرا •

غير أننا نرى النقاد لا يتحرجون فى كل عصر ومكان من التعليق على انتاج الأدباء الأحياء ، واصــــدار الحكم الذى يرونه حقا ان كانوا حريصين على كرامة النقد وعلى قول الحق دائما •

ولقد تعرض الكاتبالفرنسى فرانسوامورياك François Mauriac لحملات من النقد اللاذع فى أثناء حياته بالرغم من فنه الفريد فى التأليف القصصى والمسرحى •

لقد ظل مورياك الى ما بعد سن الســبعين محتفظا بذهن يقظ متقد ، وقلم لاذع مما أضفى عليه شبابا سليما متجددا •

لم يزاول مورياك التاليف المسرحى الا فى سن متأخرة ، ويحدثنا

هو نفسه عن الظروف التى اقتـــادته الى المسرح فيقول : انه كان فى مدينة سالزبورج ينصت الى مقطوعة « دون جوان » « Don Juan » من تأليف « موزار » « Mozart » حين شعر لأول مرة « برغبة ملحة فى أن يرى شخصيات من ابتكاره وابداعه تحيا وتتألم فوق خشبة المسرح » .

كان عندئذ قد جاوز الحلقة الخامسة من عمره ، وكان صـــديقه « ادوار بورديه « Edouard Bordé » قد أصبح فى ذلك الوقت مديرا لمسرح « الكوميدى فرانسيز « La Comédie Française » . فأخذ هذا الصديق يغريه بأن يقدم على هذه المحاولة بالرغم من تقدمه فى السن ، وأشار عليه أن يكمل مسرح « موليير » Molière بنظرة انسانية جديدة ، بل وحدد له نطاق عمله اذ نصحه بكتابة مسرحية حديثة على غرار موضوع « الشيخ متلوف » *Tartuffe* على أن يكسب هذا الموضوع طابعا حديثـا ويزيده عمقا فى تحليل نفسية المتدين المنافق . فأجابه مورياك بأن لديه فعلا مثل هذا المشروع اذ كان يحتفظ فى أحد أدراج مكتبه بتحليل يرسم شخصيات قصة تدور حول موضوع النفاق الدينى ، ولكنه لم يكتب بعد أحداث القصة فصاح فيه بورديه : « الشـــخصيات ! اذن فكل شىء على ما يرام ، فهذا هو الشىء الوحيد المهم فى الموضوع . ان قصتك قد تمت فعلا .. »

ــ كلا . فالقصة المسرحية لم تتم كتابتها بهذه البساطة اذ كان على مورياك ، بعد أن لمع فى كتابة القصة ، أن يبذل جهدا ضخما فى اعداد موضوعه وانجازه طبقا لنصائح « بورديه » ذلك الخبير الممتاز فى الأعمال المسرحية .

وان كان المؤلف القصصى تعترضـــه عادة صـعوبات جمة فى نقـل شخصياته الى خشبة المسرح فان المشـكلة بالنسبة لمورياك لم تكن جد عسيرة ، اذ هناك فى الواقع جماعتان من المؤلفين القصصيين :

الجماعة الأولى تنزع الى الايغال فى العنصر الروائى ، فيمتد عامل الزمن فى قصصهم الى أبعد حدوده ، ويفســـحون المجال أمام الأحداث لتتدفق وتتعقد ثم تتلاحق على مر الزمن الذى لا تحده حدود .

أما الجمـاعة الأخـرى فهى على عـكس ذلك ، تنزع الى البنيـــان المنسق للقصة لتركز الأحداث حول المواقف الزاخرة بالانفعالات ــ دون حرص على سرد التفاصيل فى تسلسل لا ينتهى ــ ثم تقسم الحياة الى أزمات ، والقصة الى مشاهد وحوار .

وغنى عن البيان أن الجماعة الأولى تصطدم بعقبات عويصـــة اذا ما حاولوا نقل قصصهم الى المسرح : فمثلا كاتب قصصى مثل « فلوبير » Flaubert نراه يحرص كل الحــرص على الواقعيــة فى الوصف وعرض الأحداث مفصلة ، وان كان يعتبر فى مقدمة كتاب القصة فى فرنسا ، فانه أخفق كل الاخفاق فى نقل قصصه الى مسرحيات · على حين أن كاتبا مثـــل « فكتور هوجو » (Victor Hugo) ينتقل بســهولة من القصــة الى المسرحية ·

وهذا هو الحال بالقياس الى مورياك ، فهو قصصى ينتمى الى الجماعة التى تنزع الى بنيان القصةبنيانا مسرحيا يحتل فيه الحوار مكانالصدارة، الى حد قال معه « سارتر » (Sartre) : « ان مورياك قصصى متعب لأنه يبنى قصته بنيانا مسرحيا » ·

والواقع أن مورياك فى فنه القصصى يقيم شخصيات مرســومة بدقة وسط حركة مسرحية تزخر بالتركيز والمفاجأة ، وتبدأ أولماتبدأ على حافة أزمة نفسية أو عاطفية ، ولا شك فى أن هذا كله ييسر على القصة أن تتحول الى مسرحية ناجحة ·

ويقول مورياك عن نفسه : « ان معظم قصـــصى تنتمى الى تلك المدرسة القصصية الفرنسية التى يمكن أن يقال عنها : انهـــا تنبع من المسرح الكلاسيكى ، وخاصــة من مسرحيــات « راســين »(Racine) فمثلا شخصية « فيدر » *(Phèdre)* التى أبدعها راسين تتجلى فى قصصى وتلتقى بها بين سطور كل القصص التى أكتبها · كما أننى لا أستشعر أية صعوبة فى أن أصور للمسرح شخصية عارمة كهذه ، تكون فيها العاطفة الجارفة هى المصدر الرئيسى والمحرك الأول لجميع الاحداث» ·

ولم يغب عن مورياك أن القصصى حين يصبح كاتبا مسرحيا يجب أن يغير كثيرا من طريقته وأسلوبه · بل لقد اغتبط كل الاغتباط لهـذا التغيير · فلقد استهوته فى البداية السهولة الظاهرية التى تتسم بها الكتابة المسرحية · اذ بدا له أنه من الأيسر أن يجعل أشخاص القصــة يتبادلون الحوار ويفصحون عن سرائرهم فىمناقشاتهم فىأثناء المسرحية، من أن يروى تاريخ حياتهم أو يحلل نفســيتهم عن طريق الألفـــاظ والعبارات وكأنه يصف منظرا من مناظر الطبيعة ، ولكن مورياك لم يلبث أن تبين أن الحوار المسرحى يتســـم بأحجام أعمق مدى من الحوار القصصى ، وبمعنى أدق , فالفارق بين الحوارين ينحصر فى قوة التركيز ، ويقول فى ذلك :

« ليس فى القصة أدنى مجازفة أو خطورة حين يحيد المؤلف بعض الشيء عن الخطوط التى رسمهـا لقصته ، فأمام الهيكل الضخم الكثيف الذى تقدمه القصة يتسع الوقت أمام المؤلف حين يحيد عن خط السير المرسوم أمامه لأن يدير الدفة قليلا ليعود الى حيث يشاء · هذا الى أن ابتعاده من حين الى آخر عن خط السير المرســــوم لايعتبر من قبيل الشرود عن الموضوع ، بل على العكس ، ان هذا يضفى على القصـــة ثوب الحقيقة ويوهم القارىء بواقعية الاحداث » ·

« وعلى حين أن القصة تفسح أمام الكاتب عددا ضخما من الصفحات يشرح فيها ما يشاء ، نرى أن التأليف المسرحى على عكس ذلك ، فعلى خشبة المسرح ، وفى اطار الفترة القصيرة التى تعرض فيهـا المسرحية ــ لا يمكن أن يفرغ المؤلف كل ما فى جعبته ، اذ عليه باليقظة فى التركيز فكل عبارة فى حوار المسرحية لها دورها ولها قيمتها » ·

وان قانون التركيز المسرحى هذا الذى ينادى مورياك بضرورة الالتزام به ، والذى كان يحس بأنه لن يتعذر عليه اتباعه ، لم يلبث أن جنى عليه وأثر فى تأليفه المسرحى تأثيرا لم يرفع من مستواه الفنى · ذلك بأن مـــــورياك يعنى بالتحليـــل النفسى الى حــــد يفرض معه على نفسه الالتزام بأحكامه والحرص على ابرازه فى كتاباته · وهو ينزع فى هذا التحليل النفسى الى القسوة والعنف اللذين يوصـــفان بالوحشية ؛ فطالما يقتصر الأمر على القصة نرى أن هذا القدر الغزير من القســوة والمرارة يذوب ويتضــاءل وسط تفــاصيل الرواية وسرد أحداثها ، كما أن هذا الجو المعنوى الخانق الذى تثيره قسوته فى التحليل النفسى ، تخف حدته فى القصة بفضل الصفات الشاعرية التى يتسم بها أسلوب الوصف والتصوير وترطب منه مناظر الطبيعة التى يعرضها أمام القارىء فى بلاغة ساحرة ·

اما فى المسرحية فتنتفى جميع هذه العناصر الملطفة ، اذ أن الاسراع المسرحى فى عرض الأحداث وتركيز الحوار ــ وكلاهما أمر « لازم » لنجاح المسرحية ــ يزيدان من كثافة هذه المرارة القاسية اللاذعة ·

ولم يخف هذا على مورياك، فحين قدم رواية «اسموديه» *(Asmodée)* على مسرح «الكوميدى فرانسيز» La Comédie Française رحب بأن تنقل على المسرح مناظر قصصه وجوها ، اعترافا منه بأن سر جمال تلك المسرحية القاسية الجامدة يكمن فى الجو الشاعرى الذى ينبعث من أماكن ذكريات

الطفولة أو الأماكن التى تنقضى فيها العطلة الصيفية حيث تغريد الطيور وعبير الأزهار .

أما فى مسرحيـــة « المحبوبون الفاشــلون » *(Les Mal Aimés)* فلقد صمم مورياك على أن يتقشف فى امكانيات الاخراج متبعا النصيحة التى كتبهـــا « راسين Racine فى مقـــدمة مسرحيـــة « بريتانيكس » « *Britannicus* » فيقول فيهـــا : « ان هذه القصـــة أحداث تســير تدريجيا نحو نهايتها ، لا تساندها فى هذا السير سوى مشاعر الشخصيات وعواطفهم » .

وهكذا جاءت مسرحية « المحبوبون الفاشــلون » خاليـــة من كل ملطف شـــاعرى ، فالمناظر لا تلعب فيهـــا سوى دور ثانوى . ويقوم جو المسرحية على أزمات النفس وقلق الضمير بين جميع الشخصيات ؛ فالقصة دراما تعتمد على صراع داخلى قد بلغ حدا من الجفـاف والتجريد لم تبلغه قصة أو مسرحية أخرى .

ولقد قال أحد النقاد عن مورياك انه يفضل مسرحياته على قصصه وخاصة مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » ، ولقد أجاب مورياك عن هذا النقد قائلا : « اننى لا أفضل أبدا مسرحياتى على قصصى ، فلمـــا كنت قد أقدمت على التأليف المسرحى متأخرا فاننى أشعر أننى لم أضرب فيه بسهم وافر . ولكن ما يستهوينى فى المسرح وخاصة فىمسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » هو أن هـــذه الدرامـــا مجردة من جميع العناصر السهلة ومن جميع « التوابل » التى يذروهـــا المؤلف ليجعل القصة مشوقة » .

« ان مفهومى للمسرح النفسانى يسير فى اتجاه مضاد لما ينتظره من مسرح اليوم جمهور المتفرجين ولما يرجوه المخرجون الذين يتحكمون فى عالم المسرح » .

اذن فهناك عدم توافق خفى بين أسلوب مورياك المسرحى والنداء الذى يبعثه المسرح المعاصر . بل وأكثر من ذلك ، فهناك صراع كامن فى نفس مورياك . فلما كان عاجزا عن اقتفاء خطى « راسين » فى طريق المسرحيات الشاعرية الكبرى ، ولما كان مترفعا يحتقر السبل السهلة التى يلجأ اليها المحدثون حين يحاولون الارتقاء بمستوى مسرحيتهم عن طريق الالتجاء الى أساطير القدماء ، فقـــد عزم على أن يؤثر التعبير نثرا عن مأساة بورجوازية ، ومن ثم فرض على نفسه التقشف فى اطار أسلوب الصراع النفسانى ، أسلوب الحوار المركز السريع متحاشـــيا الفقرات

الطويلة التى ينفرد بها شخص واحد على خشبة المسرح ، مكتفيا من المحسنات البديعية بنقاء اللغة فحسب ، ومن سبل التشويق المسرحى بالحوار المفاجىء المثير •

وهكذا تتضح صورة التناقض فى أعمال مورياك كروائى ومؤلف مسرحى فان هذا القصصى الذى تميزت عبقريته بالقدرة على أن يجمع فى قوة رائعة بين المادى الملموس والمعنوى الجوهرى ، وبين جمال المناظر وروح الدراما ، وبين الطابع الشاعرى والتحليل النفسى ، ان هذا الفنان الذى استطاع أن يجمع بين هذه العناصر كلها نراه حين يهجر القصة تنفض عنه عناصر الشعر والجمال ، فنجد نثره يجف تدريجيا والاحداث تتركز ، والنفسيات تعرض فى تحليل موضوعى الى حد يشعر معه القارىء وخاصة المتفرج ، بأن الاحساس السائد فى جو المسرحية أشبه بطيف من الضياء الأبيض ، يلف هيكلا دقيق الخيوط فى جو من السكون الجامد الرهيب • وكأن هذا كله يوحى بمنظر حجرة العمليات فى أثناء قيام جراح كبير بالعمل •

وكان من نتيجة هذا كله أن مسرحيات مورياك ، من الناحية الفنية لا تعتبر قمة أعماله وانتاجه ، انما تعتبر الجزء الذى يكشف لنا فى وضوح ودقة عن آرائه فى الانسان وفى قلب الانسان ؛ اذ أن صفات التركيز التى أوضحنا أهميتها فى المسرح هى التى أضفت على مسرحياته هذه القيمة الفكرية فى تحليل الانسان ، بل هى التى أتاحت له هذه القدرة على عرض نظريته فى النفس البشرية •

وننتقل الآن الى تحليل مسرحية « المحبوبون الفاشلون » لنرى انطباع قانون التركيز المسرحى عليها وأثره فيها • تتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول ، وشخصياتها أربع فحسب • انه التجريد المطلق المتناهى • وتنحصر القصة فى أزمات نفسية تتألم منها كل شخصية ، اذ تود أن تتبادل الحب مع الشخصية الأخرى فتفشل لأنها لا تعرف كيف تحب ؟ ولا تعرف كيف توحى بالحب ؟

فالرجل ، « فيرلاد » هجرته زوجته التى كان يهيم بحبها تاركة له ابنتيها اليزابيث وماريان ، فقامت الابنة الكبرى اليزابيث على رعايته وأخذ أبوها يحبها حب المستأثر بها والمتسلط عليها ، فيلزمها السهر على راحته والبقاء دائما الى جانبه • ولا يلبث أن يظهر فى حياة الأسرة شاب من الجيران فى القرية واسمه « ألان » يمتاز بوجه وسيم جذاب الا أنه أنانى لا رجولة فيه ، ظل « ألان » هذا يلهو طويلا مع الصغيرة

ماريان ويعبث بتصرفات الحب التى كان يعتقد انها عديمة الخطورة بل وعديمة المعنى ، ولكنها لا تلبث أن تلهب نار الحب فى قلب الفتاة الصغيرة ماريان ، أما موقفه من اليزابيث فكان يختلف عن ذلك ، اذ أخذت تشده روح الصداقة العميقة الى تلك الفتاة التى تمتاز بأمومة كبيرة وبروح الجد فى تصرفاتها ، ولا سيما أنها تكبره بست سنوات ولكن هذه الصداقة سرعان ما أصبحت حبا يرق معه قلب تلك الفتاة التى أخذت تتقدم بها السن وتشغلها رعاية أبيها عن الفتيان الذين انفضوا عنها .

ويعرض مورياك أزمة المسرحية حين تبلغ اليزابيث من العمر ثلاثين وماريان سبعة عشر عاما والآن ثلاثة وعشرين ، وها هو ذا الفتى يتقدم ليطلب يد اليزابيث من أبيها وترحب الفتاة بهذا الطلب . ثم تتبادل مع اختها ماريان حديثا يشبه تبادل طعنات الخناجر ، فان ماريان تتألم من شعورها بأن ذلك الفتى قد سخر منها ، وتحس بأن شقيقتها قد هجرتها بل وخدعتها بالرغم من أنها تحبها كأم لها ، أما اليزابيث فتشعر بألم الجراح على أثر كل كلمة تضمنها ماريان اشارة الى فارق السن بينهما ، أو حين تشرح لها أنه من الجنون أن تستسلم لنزوة غلام لم ينضج بعد ، أما عن الوالد فيكاد يصعق كلما تأمل موقفه وقد هجرته اليزابيث التى استعبدها لخدمته ورعايته . وأخيرا يدرك الوالد خبايا الموقف فيخلو بابنته اليزابيث فى مشهد شنيع التركيز والعنف ، بالرغم من ألفاظ المؤلف المهذبة ، ليوضح لها كيف أن الآن قد غازل شقيقتها المراهقة غزلا أثار فيها اضطرابا ما زال يقض مضجعها ، ولم يجد الوالد صعوبة كبيرة فى أن يقنع بوجهة نظره هذه الفتاة التى تتسم بروح الجد ، هذه الأخت التى يفيض قلبها أمومة ، وهذه الابنة التى ألفت أن تبذل نفسها لاسعاد الآخرين ، لم يجد صعوبة فى أن يثنيها عن حبها وأن تتخلى عن هذا الشاب لأختها الصغيرة لتجنبها اليأس ولتفتح أمامها باب السعادة .

وسرعان ما غمر قلب اليزابيث شعور بمسئوليات الابنة نحو أبيها وواجب الأخت الكبرى نحو شقيقتها الصغيرة ، والى جانب ذلك شعرت أيضا بالازدراء نحو استخفاف هذا الفتى الذى أحبته ، فبادرت بالعدول عنه وردته الى شقيقتها .

وهكذا ينتهى الفصل الثانى ، ثم يمضى عام قبل أن يرفع الستار عن الفصل الثالث : لقد تزوج « آلان » الفتاة الصغيرة ماريان ، على حين أن اليزابيث ظلت مكبلة بأغلال أبيها الذى أخذ يزداد استعبادا لها، ولكنه أدرك أخيرا أن ابنته تتألم ألما مكبوتا وتعانى بؤسا دفينا ، فعز

عليه أن يسعد على حطام قلبها وفكر في أن يقرب بينها وبين الفتى آلان في روح الود والصداقة ظنا منه أنه بذلك يخفف من حدة ألمها ووحشة وحدتها • وكانت ماريان تخشى هذه الصـــداقة بالرغم من أنها كانت تتمناها بغية اسعاد شقيقتها ولا سيما أنها أصبحت تحس هي الأخرى بالشـــقاء والألم الدفين اذ تبينت أن آلان لم يكن يحبها حقـــا وأنه شقى تعس في حياته معها • فظنت أن صداقته لشقيقتها اليزابيث قد ترد اليه ثقته في نفسه وتذكي فيه الرغبة في السعادة •

ورغبت اليزابيت في أن تتحفظ بازاء هذه الصداقة ، وتمنت لو احترموا عزلتها • ولكن لا يلبث كل شيء أن يتبدل حين يكشف لها آلان عن شقائه وندمه ، فترحب باقتراحه أن تفر معه ليلا ، محطمة بذلك قلب ماريان وقلب والدها الذي أخذ يصيح ويصخب في ألفاظ العاشق الثـــائر • ولكن لا تمضي نصف ساعة على رحيل اليزابيث حتى تعود مستسلمة لمصيرها ولحكم القدر • ثم يدور بينهم الحوار التالي :

ــ الوالد : لقد رضيت أن تهجريني ، لقد فررت معه في السيارة • وهأنت تعودين الى الآن ، ولكن لا حبا في • فمتى اذن تكفين عن تعذيبي يا ابنتي ؟

ــ اليزابيث : لست أدري كيف يستطيع الانسان أن يلقي بحمله عن كاهله • أما حملي فانه مشدود الى كتفي • انه ملتصق به وكأنه قد دق فيه بالمسامير •

ــ ماريان : وأنا أيضا أئن تحت ثقل حملي يا اليزابيث • وانه بسببك أنت قد تكدست الأحمال فوق كتفي •

ــ اليزابيث : ومع ذلك ، فاننا نحب بعضنا بعضا •

وعلى أثر هذه الكلمات يسدل الستار على هذه المسرحية التي وصفها « أندريه روسو » André Rousseaux أحد نقاد المسرح بقوله : « انها معركة تدور بين جمـــاعة من الأنانيين قد حبسوا في قفص » • وتذكرنا هذه الرواية بمسرحية « الأبواب المغلقة » التي كتبها ســـــارتر والتي سنعرض لها في الباب الرابع • فهي تصوير جاف ولاذع للقلب البشري الذي لا يعرف كيف يحب ولا أن يحمل الآخرين على حبه •

فالفتاة ماريان ، وهي أقل الشخصيات تعقيدا ــ « محبـــوبة فاشلة » فأول كل شيء كان أبوها يفضل عليها الأخت الكبرى ، ولم يغفر لها بعض الشبه بينها وبين أمها التي هجرته • ثم فشلت بعد ذلك

فى حبها لذلك الزوج المتقلب الغدار ، اذ يقول لها بعد أن خان حبه لها ، انه يحبها « هى **أيضا** » فتثور فى وجهه صائحة : « آه لو تعلم مدى بشاعة كلمة **أيضا** هذه ! » . لقد عرفت ماريان من الحب أوهامه وعاشت فى سرابه ، وكذلك أبطال القصة جميعا : فكلهم فاشلون فى حبهم ، فالوالد لم تكن لتحبه ابنته التى كانت تسهر على رعايته فى نفور مكبوت ، اذ كانت تنبع تلك الرعاية منشعور المتقشف حينيحرص على أداء الواجب ، وبحكم العادة . ولم تصدر قط عن فيض الرقة أو العاطفة ، ولم تكن اليزابيث محبوبة من أبيها الذى كان يقدمها قربانا أو ذبيحة لنزواته العاتية .

وكذلك الفتى ألان لم تحبه اليزابيث حبا صادقا حين داسته بازدرائها ، ثم حين رفضت ، بعد فترة ضعف قصيرة ، أن تتبعه وتفر معه . بل والشقيقتان بالرغم من حبهما المتبادل لا تكفان عن تعذيب كل للأخرى .. فجميعهم محبوبون فاشلون لأنهم فى الواقع محبون فاشلون فكل منهم يجر وراءه « ذاته » بدافع الانانية ، فيريد أن ينعم ويتلذذ ويرى فى الآخرين اما عقبات تعترض هذا التلذذ أو مجرد وسيلة لتحقيق الأغراض .

ان هذا المسرح هو عالم العاطفة كما يراها مورياك . انه مسرح الكفاح والألم والغيرة لأجل امتلاك الشخص الآخر ، أى لسيطرة شخص على الآخر . انه كارثة الحب حين ينحسر أو ينحدر الى بؤرة الأنانية والكبرياء وحين يتجرد من نقاء العاطفة والاستسلام الهنىء .

هكذا يصور مورياك الحب فى مسرحياته ، وان هذا التصوير لا يختلف كثيرا عنه فى قصصه ، اللهم الا أنه يزداد قوة فى التركيز وبشاعة فى النظرة القاتمة ، تحت تأثير الضرورات المسرحية — وان الصورة التى يحرص مورياك على ابرازها دائما فى مسرحياته حين يحلل الحب هى أن الحب — أيا كان نوعه أو لونه — مهدد دائما بعدوى الأنانية — بل ان الحب الذى يبدو أبعد ما يكون تنزها عن الغرض وأعمق ما يكون روحانية وتساميا ، هو فى الواقع أقرب ما يكون الى التبدل والتحول الى المرارة والشر .

ولعله من حق الكاتبالذى يهدف الى اعطاء درس خلقى فى كتاباته أن ينبه الى وجود هذه الهاوية التى تهدد عاطفة الحب ؛ فالانسان مهما تكرر أمامه التنبيه ليس فى غنى عن التحذير من أوهام النفس والضمير ومن تقلبات المشاعر والعواطف .

ولكن الا يحق لنا أن نقول : ان تصويرا كهذا لسرائر القلب وتحليلا كهذا لكوامن النفس قد يحملان على اليأس بدلا من أن يدعوا الى الاصلاح ؟ أليس فى هذا التصوير لعواطف الانسان وصمة عار فى جبين البشرية ؟ وهل دنيا البشر ليست سوى هذا التطاحن الجهنمى من الوحشية والخسة والخداع ؟

ان كانت هذه البشاعة تقفز أمام من يدرس مسرحية مورياك هذه فهذا يعزى الى مغالاته فى التركيز فى عرض الأحداث وتبادل الحوار والى الحرص على تجريد المسرحية من الزخرف السهل والى الانتقال من أسلوب القصة ذى الحيز الفسيح الأرجاء الى اطار المسرحية المحدود ٠

صحيح أن هذه الأمور التى يتحدث عنها مورياك فى مسرحيته قائمة على مسرح الحياة ٠ ولكن فى وسط هذا المحيط المضطرب تطفو قطعة لامعة من معدن نقى ، ونلمح ضياء من الاخلاص والوفاء ، أو نفحة من النبل والكرم ، وقد نلتقى بطفل يبتسم لنا أو بخليلين يمسك كل منهما بيد الآخر فى صفاء الصداقة ومرحها ، لا يبغيان سوى الخير والسعادة ، وقد نلتقى بزوجين عجوزين يتجهان فى رقة الوقار ويقين الايمان الى النهاية الأبدية ٠

أجل كل هذا أيضا « موجود » على مسرح الحياة ٠

ويكفى أن ينبثق خيط واحد من النور يشق غلالة الظلام ليعلن بطلان الليل وهزيمته ، ويبشر بنصرة النور والبهاء ٠

٣ – أركان النهضة المسرحية

يرعى شئون المسرح فى فرنســـا الوزير « اندريه مالرو » الذى اشتهر بقصصه وبحبه للآداب والفنون ، ولقد استصدر فى أبريل سنة ١٩٥٩ قرارا من مجلس الوزراء يقضى بالفصـل بين مسرحى « الكوميدى فرانسيز » اللذين أولهما بالقرب من دار الأوبرا واســـمه « صالة ريشليو » والآخر على الضفة الاخرى من نهر الســين بالقرب من حدائق « اللوكسمبورج » وكان اسمه « صالة الأوديون » فانفصل بحكم ذلك القرار واسندت ادارته الى الممثل والمخرج المعروف « جان لوى بارو » تحت اسم « مسرح فرنسا » . كما تضمن هذا القرار نفسه عدة اصلاحات هامة تهدف الى النهوض بالمسرح الفرنسى فى مدى خمس سنوات .

ولما كانت هذه الخطة الخمســـية قد أوشكت أن تنتهى نحب أن نستعرض خطوطها الرئيسية وألوان النقد الذى واجهته ومدى ماحققت من نجاح . ولعل فى عرضها خبرة نستأنس بها فى نهضتنا المسرحية حاليا .

ففى اليوم التالى لصـــدور القرار الخاص باعادة تنظيم المسارح القومية ، عقد « أندريه مالرو » وزير الشئون الثقافية فى فرنســا مؤتمرا صحفيا يوضح فيه أن هدف ذلك القرار هو النهوض بالمستوى الثقافى للبلاد : فمن الناحية التنظيمية يقضى القرار بعد الفصل بين «الصالتين العتيقتين » بتعيين مدير جديد « للكوميدى فرانسيز » (صالة ريشليو) اسمه « كلود بريار دبوازنجيه » الذى كان سفيرا لفرنسا فى « براج » ويبرر الوزير « مالرو » اختياره هذا بقوله : « بما أنه كان سفيرا موفقا أمام الستار الحديدى فيقينا سيكون مديرا ناجحا أمام الســتار الحريرى الأحمر ! »

كذلك أمر بتعيين مستشارين فنيين للتمثيل وآخرين للموسيقى والرقص فى المسارح الغنائية (الأوبرا والأوبرا ـ كوميك) . كما أعلن انشاء مسرحين للتجارب تسند ادارة الاول الى المخرج « جان ثيلار » وهو فى الوقت نفسه مدير « المسرح القومى الشعبى » ، والآخر الى المؤلف المسرحى « ألبير كامى » الذى توفى على اثر ارتطام سيارته بشجرة فى الطريق الزراعى المؤدى الى باريس بعد ذلك بشهور معدودة (فى يناير سنة ١٩٦٠) .

ويعلل « مالرو » تخلف المسرح الفرنسى فى نظره بقوله : « ان الجمهورية الرابعة كانت تبدو مترددة بازاء كل اصلاح ثقافى ، ويرجع ذلك الى أن الشئون الثقافية كانت خاضعة لوزارة التربية والتعليم ، كما يرجع الى عدم استقرار الحكومات والى عدم وجود مبدأ ثابت بسبب اضطراب العالم الغربى بأسره وعدم فهمه للمعنىالأصيل للثقافة ، فكانوا يقنعون من مفهوم الثقافة بأنها مجموعة معلومات أو لون من ألوان التهذيب الرقيق . أما فى عصرنا الحالى فانالتقاء الثقافات البشريةالكبرى أكسب الثقافة اهمية عظيمة وجعل منها مشكلة خطيرة ؛ لذا تحرص الجمهورية الخامسة الحالية على أن تقدم لأكبر عدد ممكن من الشعب روائع انتاج البشرية دون أن ننسى انتاج بلادنا » .

ثم أشار الوزير « مالرو » بعد ذلك الى فقدان الادارة فى « الكوميدى فرانسيز » ، اذ انفرد بعض الممثلين بادارة الفرقة وسلبوا مديرها كل سلطة ، فأخذوا يفرضون ارادتهم فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها متسابقين وراء المؤلفات الحديثة مؤثرين منها ما هو خفيف مضحك على « التراجيديا » وأعمال « كورنى وراسين » التى أخذوا يعرضون عنها ، فكان نتيجة ذلك أن قدموا فى موسم واحد ٥٦٦ حفلا ، كان نصيب «راسين» منها ست حفلات ! مقابل مائة وعشرين حفلا للمؤلف الحديث « لابيش » ، ولم يعرضوا شيئا لفيكتور هوجو مثلا ولا آية رواية من المسرح اليونانى القديم .

اذن فالمشكلة الاولى كانت اختيار مدير للفرقة يتسم بالحزم والكياسة ليضع للفرقة البرنامج الذى يتفق مع رسالتها . فلا ينبغى اغفال التراث الفنى للبلاد ويجب أن تسترد الاعمال « الكلاسيكية » مكانتها ، على أن تضاف اليها الاعمال الكبرى المهملة أو المنسية ، الى جانب مسرحيات مترجمة عن روائع المسرح العالمى ، هذا الى ضرورة تقديم المسرحيات الجيدة التى لا تجرؤ المسارح الخاصة على النهوض بها .

ذلك هو البرنامج كما يراه الوزير «مالرو». فهو لا يخفى انزعاجه

من الانسياق وراء الانتاج الحديث على حساب المسرحيات « الكلاسيكية » القديمة • كما أنه يبدى قلقه من اقصاء « التراجيديا » الى حد اضطر معه الفنـانون المتخصصون فى هـذا اللون من المسرحيـات الى أن يهجـروا الفرقة •

ويؤيد « مالرو » فى هذا الاتجاه الناقدان المسرحيان « روبير كامب » و « جان جاك جوتييه » • فيندد أولهما بنقص قدر «التراجيديا» ويرثى لمصيرها التعس الهزيل على مسرح « الكوميدى فرانسيز » ، مما جعل معهد التمثيل فى باريس « الكونسر فاتوار » يستغنى عن أساتذة الفن التراجيدى ليكون جيلا من الممثلين يجهل تمام الجهل هذا الفن العريق • وكان رجال المسرح قد سادت عليهم خرافة أشبه بالخزعبلات التى ينبذها الناس برغم مســايرتهم لها أو على الاقل لا يعملون على تحطيمهـا والتخلص منها ، فالنقاد أنفسهم لا يحاربون هذه النزعة مؤيدين النبرات الطبيعية فى التمثيــل وأســلوب الحياة اليومية فيوحون بذلك الى رجال المسرح والى الجمهور بانه من العيب بل ومن العار أن يلجأ الممثل الى ذلك الالقاء القوى العريض الذى يفرضه فن التراجيديا وتقاليدها العريقة • فهى تتسم عادة بالروعة والعنف وتشترط فى الممثل هيبة وجلالا ، وفى نبراته دفئـا وعمقا ، وفى رنين صوته امتدادا وامتلاء •

وينبذ « مالرو » الزعم بأن « التراجيـديا » قد راح زمانها وولى ، ويستشهد بنجاح المسرحيات التراجيدية التى تقدمها بعض الفرق مثـل فرقة « المسرح القومى الشعبى » فى باريس • فالتراجيديا ما زالت حية طالما أنهـا تقدم بصورة حيـة ولا يعرضها المخرج كلوحة فى متحف ، ثم يجـزم جزما قاطعـا بأنه من الميسور أن تمـلأ صـالة المسرح بمسرحية تراجيدية مثل « فيدرا » أو « سنا » تماما كما تملأ بملهاة حديثة •

هذا الى أن المســارح الخاصة يمكنها أن تقدم ألوان الملهـاة الحديثة على حين أن أحدا منها لا يخاطر بتقديم البرنامج الذى تتكفل بعرضه « الكوميدى فرانسيز » كجزء من رسالتها •

أما المســارح الغنائية فمشكلتها مختلفة عن المســارح الاخرى : فبالرغم من أن لكل شعب موسيقاه الخاصة به ، فان المقطوعات الموسيقية أيا كانت تعتبر دولية لانها لا تتطلب الترجمة ليتيسر فهمها كالحال فى المسرحيات •

فان كانت « الكوميدى فرانســيز » تتسم بطابع خاص باعتبـارها فريدة فى نوعها ـ فان اوبرا باريس يجب أن تقوى على منافسة جميع دور الاوبرا فى العالم بأسره • وان الشلل النسبى الذى تعانى منه المسارح

الغنائية فى فرنسا يرجع الى العبء الثقيل الذى ترزح هذه المسارح تحته بسبب تمسكها بالتقاليد العتيقة ، فوثبات الطليعة مقصورة فى فرنسا على التمثيل . ولقد آن الاوان أن يتطور المسرح الغنائى ليتمشى مع النهضة التى عرفها هذا المسرح أخيرا فى مختلف بلاد أوربا .

ويرى « مالرو » أن المقطوعة الموسيقية التى تقدمها أوبرا باريس يجب أن تكون على مستوى دولى ، فالموسيقى لا تعرف العوائق اللغوية أو الاجتماعية . كما أنه يأمل أن تقدم أوبرا باريس روائع المقطوعات التى تعزف فى أنحاء العالم وخاصة فى ايطاليا .

أما مسرح « الأوبرا ـ كوميك » فهو يرجو أن يجعـــل منه مسرح طليعة للغناء ورقص « الباليه » ومجالا لتقديم أعمال الناشئين والقدامى على حد ســواء .

كما أعلن « مالرو » عن عزمه على اعادة فتح « مسرح فرســـاى » ومناشدة وزارة المالية الفرنسية انشاء مسارح فى الاقاليم باعتبارهاضمن « مشروعات الاستثمار » فى الدولة .

هـذا الى أنه يعتزم اقامة دور للثقافة يتردد عليهـا الشباب بدون مقابل ـ اذا دعا الامر ـ ليتم فيها تكوينهم الثقافى والفنى .

ويأمل « مالرو » أن تتحقق خطته هذه سريعا فيصل فى مدى خمس أو سبع سنوات الى أن تعم البلاد بأسرها نهضة ثقافية وفنية تشمل فنونا أخرى مثل النحت والمعمار أيضا .

ثم اختتم حديثه قائلا : « ليست هذه سوى البداية ، فالحكومة تعتزم اعانة جميع الفرق والنقابات الفنية كى يتحقق حلم البلاد وهو : ان نرد الحياة الى عبقرية الماضى ، وأن نبث الحياة فى عبقرية الحاضر ، وأن نرحب بكل عبقرية من أرجاء العالم » .

هدف نبيـــل صفق له نقـــاد المسرح وعلى رأسهم « روبير كامب » الناقد وعضـــو المجمع الفرنسى ـ « الاكاديمى فرانسيز » الذى حيى فى حماسة تصريحات الوزير « مالرو » مؤيدا تلك الرغبة فى النهوض بالمسرح بصورة تحقق أحلام الجميع وتتجاوب مع أمانيهم . كما أبدى هذا الناقد اعجابه فى مقال نشره فى جريدة « الموند » الفرنسية فى ١١ من أبريل سنة ١٩٥٩ ـ بالنهوض بالدور الثقافى الذى تتكفل به المسارح القومية . وناشد المسئولين أن يهتموا باطراد بالمسرحيات الكلاسيكية والمؤلفات التى

توحى بالتفكير وتنقل النفوس الى عالم الشعر والخيال ، كما طالب باقصاء المسرحيات المبتذلة التي تتملق الذوق الفظ والذهن البليد .

حقا ان المسارح التي ترعاها الدولة وتقدم لها المعونة والمساعدة اللازمة ، تقع على عاتقها رسالة ثقافية هامة ، لذا يتعين عليها أن تقدم المسرحيات التى تؤثر في الجمهور تأثيرا عميقا طويل المدى ، تأثيرا يرافقه فترة طويلة يعيش فيها على ذكرى المسرحية التى شاهدها أو السهرة التى قضاها فى مسرح غنائى . فان أحدا لا ينكر الدور الذى يقوم به المسرح فى نشر الثقافة الانسانية الرفيعة .

فهناك مسرحيات تنحدر بالمتفرج الى الحضيض المزرى اذ تتملق غرائزه البهيمية وتمتدح ضعفه وتستهويه باللهو الرخيص والدعاية المبتذلة فيسترخى أمامها مستسلما وكأنها تخدر ذهنه وتداعب حسه وجسمه .

وهناك على نقيض ذلك مسرحيات تسمو بالمتفرج لتلحق بقلبه وعواطفه فيأجواء النبل العليا، فتشحذ ذهنه بالتحليل النفسانى الدقيق وتحفزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس . ذلك هو اللون من المسرحيات الذى يجدر بالمسارح الرسمية تقديمه للجمهور .

ويبدو أن رجال « الكوميدى فرانسيز » قد غابت عنهم هذه الحقيقة فتنكروا لها وداسوها في اندفاعهم وراء الانتاج الحديث لمجرد انه حديث . فلما أقدم الوزير « مالرو » على مشروع الاصلاح بادر الناقد «روبير كامب» بتأييده قائلا :

« لقد غالينا فى نسيان تلك الحقيقة وهى أن المسرح هو أقوى الاجهزة الثقافية وأكثرها فعالية بصورة مباشرة فى نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح : ففى المسرح يتعلم الانسان معنى العواطف ، وكما يجمع الهواة طوابع البريد ، يجمع المتفرج في المسرح أنماطا من الطباع والاخلاق . هذا الى أنه يتذوق الأسلوب الرفيع والألفاظ الجزلة . أما الابتذال والقبح فيجب اقصاؤهما من المسرح اقصاء الامراض المعدية : فالمسرح خير علاج ناجع ضد أمراض النفس والفكر ، المسرح الرفيع بلا شك . أما المسرح الوضيع فلا يمكن أن تتفشى معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المعدية ، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوب ذهنية لا علاج لها ! » .

ويتصدى للتعليق على المسرح الفرنسى المعاصر ، المؤلف المسرحى « أرمان سالكرو » فيرى أن أزمة هذا المسرح لا تقتصر على المؤلفين فحسب ،

انما تمتد الى مديرى المسارح • فجميعهم يتسمون فى نظر « سالكرو » بالجبن وضيق الافق اذ تعوزهم الجرأة فى الحكم على المسرحية كما أنهم يفتقرون الى سعة المعرفة التى تكسب القدرة على حسن الاختيار • فقدرة مدير المسرح وعظمته تتجلى فيما يرفض من مسرحيات بقدر ما تتجلى فيما يقبل منها •

وان ما يأخذه «سالكرو » على مديرى المسارح هو عينه ما يأخذه على نقاد المسرح ، فيرثى لروح التهاون والتسامح التىتتجلى فى نقدهم قائلا : « قد يندد بعض المؤلفين بقسوة النقاد وعنفهم ، غير أننى كمؤلف كثيرا ما تعرض لهجمات النقاد التى لا ترحم ، ما زلت أعتب عليهم تسامحهم ، أو على الأصح روح التهاون وعدم الاكتراث »

ثم يستشهد بما قاله أحد مديرى المسرح « جاك كوبو » : « أود قبل كل شيء أن يكون الناقد أمينا مهيبا ، عميقا يشعر بأن له رسالة خلاقة لا تقل عن رسالة الشاعر الاصيل • كما يجب أن يكون جديرا بالتعاون مع الاعمال التى ينقدها ليحمل مع المؤلف مسئولية الثقافة » •

ولا يدل نقد « سالكرو » هذا على يأسه من اصلاح المسرح أو النهوض به ، انما يشتد النقد ويعلو الصراخ بقدر قوة الامل فى الاصلاح والثقة فى النهضة ، لذا تتسع دائرة نقده لتشمل المخرج والممثل •

ففى فجر هذا العصر كان بعض المؤلفين يحيون فى رعاية كبار الممثلين والممثلات وحمايتهم • فأخذ المخرجون فى مقاومة هذا الوضع وعملوا على كسر شوكة هؤلاء الممثلينوالممثلات ليفسحوا المجال أمام الممثل العادى الذى لا هم له سوى خدمة المسرحية • ولكن داء أشد خطورة حل مكان الداء الاول : فبرزت جماعة من المخرجين تتحكم فى المسرح بسلطان أقوى مما كان لكبار الممثلين والممثلات • وأخذ هؤلاء المخرجون يؤثرون المسرحيات التى تتيح الفرصة لاستعراض فنون الاخراج وابراز المناظر الجميلة • وهكذا تذوب موهبة الممثل وتتضاءل أفكار المسرحية أمام آلية الاخراج وأبهة المناظر المتنوعة •

ولم يسلم الجمهور نفسه من تعليقات « سالكرو » اذ يرى أن مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف : فالمسرح فن لا يزدهر الا فى العصور الذهبية من حياة الشعوب ، فهو يحتاج أكثر من الفنون الاخرى الى الجمهور الواعى القادر على أن يتجاوب ويتفاعل مع المسرح •

فمن الخطأ أن ندرس مصير المسرح كما ندرس مصير الشعر مثلا : فالشاعر يكتب لنفسه أولا ثم يقرأ شعره صفوة من الناس يكون الشاعر مسئولا أمامهم عن مصير شعره · أما المؤلف المسرحى فله شريك خطير يقتسم معه المسئولية فى تحديد مصير المسرحية هذا الشريك هو **الجمهور** ، فالعمل المسرحى فى حاجة الى مسرح والى جمهور ، ولا ينبغى أن يكون هذا الجمهور متفرقا أو مبعثرا يجلس بعضه الى المكتب ليقرأ المسرحية حالما متأملا أو يستمع بعضه الآخر الى المذياع ينقل اليه صورة صوتية عن المسرحية ، انما تحتاج المسرحية الى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا فى قاعة واحدة يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف ·

ثم لا يلبث هذا التيار أن يسرى من الجمهور الى الممثلين فيتجلى صدى القاعة على خشبة المسرح ، وهكذا ينشأ ذلك الانفعال المسرحى الذى يشبه القشعريرة · ولا يمكن ان يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده مسئولا عن هذه « القشعريرة المسرحية » ، انما يسأل عنها ذلك الجمع الذى يخيم عليه الظلام وذلك المكان الذى يلفه الغموض وأعنى القاعة التى تمثل فيها المسرحية ·

فعند الحكم على مسرحية نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الردىء وبين الممثل الجيد والممثل الردىء ، كذلك يجب أن نميز بين الجمهور الجيد والجمهور الردىء ·

ويمكن القول بأن المؤلف حين يقدم نص المسرحية ، انما يقدم ما يشبه « الوصفة » ، وصفة تركيب الادوية أو وصفة اعداد وجبة من وجبات الطعام أو ما يشبه « النوتة » الموسيقية التى يتوقف نجاحها لا على طريقة التنفيذ فحسب بل وعلى ذوق من تقدم له · وفى كل ليلة تعرض فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد ، ويتفاوت مدى النجاح فى هذا الخلق أو هذه الولادة فى كل ليلة عن الأخرى ·

وواضح فى لغة المسرح أن عبارة « خلق المسرحية » أو « ولادة المسرحية » ، كعملية الانجاب ، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف والجمهور · فاذا ما بدت المسرحية فاشلة فهذا لا يعنى فشل المؤلف أو فشل الجمهور ، انما يعنى أن التقاء الاثنين كان فاشلا وغير موفق · والا فكيف يتسنى لنا أن نفسر ما نلمسه أحيانا من أن منتجا أو مخرجا يقوم باخراج مسرحية ناجحة كتحفة من الروائع المسرحية · ثم يقوم هذا المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستعينا بفنه وحصافته فى الاختيار والتذوق ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتى هزيلة فاشلة ؟

ان هذا لا يعنى سوء الاختيارمن جانب المنتج أو المخرج انما تفسير ذلك انه عند قراءة النص وعند التدريب على التمثيل وعمـل « البروفات » لا يرى أحد سوى نصف المسرحية • أما المسرحية بأكملها فلا تتجلى كاملة متكاملة الا ليلة لقائها بالجمهور ، ذلك اللقاء الذى يخبىء غالبا مفاجئات مذهلة •

وغنى عن البيان أنه الى جانب المؤلفين العباقرة ـ نجد أحيـانا جماهير أقل ما يقال عنها انها غير ناضجة ، ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا ـ الذى ينتظر المؤلف المسرحى : لا أن يكتب للجمهور فحسب ، بل وأن يرتبط مصيره بمستوى هذا الجمهور •

وهكذا يحق للمؤلف أن يحدث نفسه قائلا : لن أكون عظيما الا اذا كان الجمهور عظيما • ان بلبلا واحدا لا يستطيع بمفرده أن يخلق جو الربيع •

ولكى يسـتطيع المؤلف الموهوب ان يجمع جمهـوره يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمع •

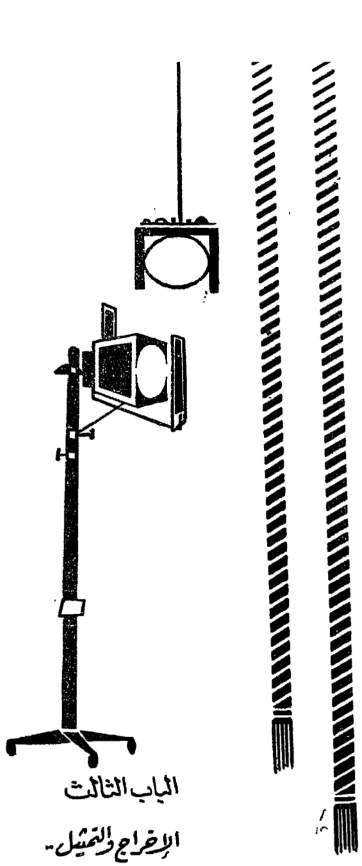
يقينا انه مصير محفوف بالمفاجئات • وهنا ندرك معنى الكلمة التى قالها « فونتنل » عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى «كورنى» : « ان الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا الى مرتبة الكمال التى بلغها عصره » •

ولكن قد يقول قائل : ان الفنان لا يعمل لأجل الجمهور انما لأجل المستقبل • أو بمعنى أدق ، انه لا يعمل لأجل جمهور اليوم بل لأجل جمهور المستقبل ـ ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسة اليوم أن نتكهن بذوق الاجيال القادمة ؟ ان خلود العمل المسرحى هو نجاحه أمام جمهور اليوم ، ذلك النجاح الذى يتجدد يوما بعد يوم على مر الزمن •

غير أنه يحدث أحيانا أن يكتب مؤلف أكثر من مسرحية لا يتفاعل معها الجمهور الا بعد فترة من الزمن كما كانت الحال مع « موسيه » ثم مع « كلوديل » من بعده •

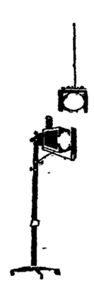
وقصـارى القول ، ان الامانة الثقـافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجـديد فى صراحة تامة وبروح الجد التى لا تعرف التهاون ، فلا ينظر أحدهم الى هذا العمل على أنه سبيل الى قتل الوقت ، انما يجب أن يدرك خطورة المسئولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف وانتاجه الذى يمثل الجزء الاكبر من الغذاء الذهنى للشعوب •

فالأعمال المسرحية الكبرى خير سبيل الى التسامى ، وأغنى ينبوع للطمأنينة والسـلام •



الباب الثالث

الإخراج والتمثيل



١ ـ المسرحية بين الاخراج والتمثيل

منذ اكثر من قرن قال « الفريد دى فينى » احد مؤلفى المسرح فى فرنسا :

« ان المسرحية راى او فكرة تتقمص صورة آلية تتبدل وتتحول الى آلة بفضل الاخراج والتمثيل » .

وان كان هذا التعريف القاسى المرير للمسرحية يعزى الى الفشل الذى أصاب هـذا الشـاعر حين ألف مسرحية « **شـاترتون** » وغيرها ، فان هذه العبارة تدعو الى التأمل ولا سيما أنها كانت موضع تعليق بعض كبار المخرجين مثل « **لوى جوفيه** » ، فى كتاب أصدره فى سـنة ١٩٥٢ ضمنه خبراته المسرحية .

والمقصود « **بالآلية** » فى المسرح هو كل ماليس بآراء أو أفكار فى المسرحية وانما كل ما يتصل بالناحية الملموسـة من اعمـال الاخراج والتمثيل التى تؤثر فى المتفرج تأثيرا عينيا كما انها تطبع المسرحية بطابع معين :فأجهزة المسرح ومعدات الاخراج وحركات الممثلين هذه كلها فنون آلية واعدادات مسرحية خاصـة ، وتقوم المسرحية على هذه الفنـون الآلية والاعدادات الميكانيكية التى تسمى « **بالاخراج المسرحى** » مما يجعل المسرح فنا يقوم على عملية التحويل والتبديل التى يتحدث عنها «الفريد دى فينى » واعنى بها تحويل أفكار المؤلف ومشاعره واحساساته الى فن تمثيل وتعبير وتنفيذ بالوسائل الآليـة أو الميكانيكية التى من شأنها أن تكتسب بها افكار المؤلف ومشاعره قدرة على التأثير فى المتفرج .

وهكذا نرى أن كل ما يودعه المؤلف قصته من أفكار ومشاعر ، وكذلك كل ما ينتظره الجمهور من المسرحية ، يحققه المخرج والممثل بفضل العمل الفنى والاعداد الآلى ، وهذا هو المقصود بعملية تقمص المسرحية فى صورة آلية ..

فاذا سلمنا « بآلية » المسرح أدركنا الزاوية التى ينظر منها المخرج الى المسرحية ، فالمخرج لا ينظر أول ما ينظر الى آراء المسرحية وأفكارها وان كانت هذه الآراء وتلك الافكار فى نظر الجمهور بلا شك هى جوهر الرواية ، ولكن ما يسميه المخرج آراء وأفكارا ليس سوى رداء من المشاعر والاحساسات يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ثم يستأثر المخرج بهذا الرداء معلنا حق ملكيته له . ثم يأتى مخرج بعده يرتديه بدوره ليفكر على طريقته الخاصة ويشكله بأسلوبه الخاص . وخير مسرحية هى التى تبعث الدفء فى قلب المخرج وجسده حين يتدثر بها ، وخير اخراج هو الذى ينقل هذا الدفء الى المتفرجين .

ونتيجة لهذا المفهوم نجد المخرج لا يعنيه كثيرا ما أراد آن يقوله المؤلف فى مسرحيته أو ما لم يرد أن يقوله ، انما الامر المهم بل والجانب الحيوى فى نظره هو ما يكتشفه بنفسه فى المسرحية سواء قصد المؤلف الى ذلك أم لم يقصد .

اذن فكل ما يهمه هو لون الحياة التى يبعثها فى المسرحية والجو الذى يخلقه حول أحداثها والمعانى التى يبرزها والنماذج البشرية التى يصورها الى غير ذلك من انطباعاته الشخصية .

وهكذا تكمن المشقة التى يضطلع بها المخرج ، فعليه تقع الضرورة أو الحاجة الى التفكير والتأمل لابراز المعانى التى ننسبها بصورة غير مباشرة الى المؤلف .

كذلك الممثل لا تهمه كثيرا آراء المسرحية قدر ما تهمه الناحية الفنية والآلية ، ثم الاثر الذى ينجم عن هذه الناحية . فهو لا تعنيه مثلا فلسفة هذا المؤلف أو ذاك . أو نظرياته وآراؤه انما تعنيه مزايا المسرحية من الناحية الفنية ، فيشغل باله تحقيق خير سبيل يكفل لهذه المزايا الفنية أن تنتقل الى الجمهور فيحسها وينفعل بها .

فالممثل يهدف الى أن يجعل الجمهور يفهم المسرحية ويتذوقها ثم يعجب بها . تلك هى القاعدة الذهبية لمهنته . ثم ينتج عن فهم الجمهور للمسرحية واعجابه بها أن يتأثر بالآراء التى أبرزها المخرج والافكار التى

يجسمها الممثل ، وبهذا يتحقق فى ثوب آلى وفنى اتجاه المؤلف نفسه ان كان ينزع الى التحليل النفسانى او الى النقد والتهكم أو الى معالجة بعض العيوب الاجتماعية أو الى غير ذلك .

فلكى يثير المخرج والممثل اعجاب الجماهير عليهما أن يأخذا فى الاعتبار شخصية المؤلف نفسه ووجهة نظره من حيث الهدف الانسانى وهدف الترويح عن النفس أو التسلية .

وعلى ذلك فالمهم فى نظر المخرج والممثل هو جو المسرحية والاحساس العام الذى يتردد فى أرجائها من الناحية الفنية . أما وجود الآراء فى المسرحية فليس أمرا ضروريا فى نظرهما بل لعله فى رأيهما يتناقض مع مبدأ نجاح المسرحية .

ولايضاح هذه الفكرة التى ربما لا تروق للكثيرين بالرغم من ايمان كبار المخرجين والممثلين بها ، نذكر أن المقصود بكلمة « آراء » هو التدرج المنطقى فى المسرحية والمناقشات التى تضفى غشاء من الحساسية على الاحداث والاشياء لصلحة النظريات أو الافكار التى يعرضها المؤلف ، وهذه كلها أمور تخبو معها الجذوة التى يحتاج اليها الممثل ، وهى جذوة الفطرة والحيوية .

ففى المسرحية تسير الخواطر جنبا الى جنب مع المنطق والاحساس فى تداخل وترابط لا ينفصمان ، كما يسيران فى قوة انبثاق تدفع الى الايحاء والخلق الجديد دون أن يحس أحد هذا السير . وتنشأ الآراء عن هذا الخلق الجديد ، فالآراء اذن نتيجة تصدر عن الجو المسرحى ، وهذه النتيجة غير مستقلة فى ذاتها وانما هى كتابع ينشأ عن المسرحية ولا يمكنها أن تذهب الى أبعد من ذلك فى الفن المسرحى .

فاذا ما أطلقنا كلمة « آراء » على الافكار التى يضمنها المؤلف مسرحيته فاننا نخطىء التسمية ، اذ أن المؤلف يقدم لنا امكانيات من التعبير من شأنها أن تولد الآراء فى نفوسنا وفى عقولنا . وهذه الامكانيات التعبيرية ليست سوى خواطر أو على الاصح توارد خواطر .

أما اذا كانت للمؤلف فكرة محددة فى مسرحيته تبلورت فى ذهن المتفرج قبل مشاهدتها ــ فهذا دليل على أن المسرحية فقيرة ، وأن المؤلف لم يصل بعد الى عظمة التأليف المسرحى ــ فكلما ارتفعت المسرحية قدرا وفنا ــ قلت امكانية تحديد آرائها وبلورتها فى صياغة ثابتة . وكلما

عظمت المسرحية ازدادت غموضا يفضى الى وفرة سبل تأويلها وغنى فى امكانية فهمها .

فان ما نلمسه فى الاعمال المسرحية الكبرى انما هو انبثاقات من الافكار تتجاوب بين أركان المسرحية ، هو نبضات تتبادل الايقـاع ، أو ومضات تتألق لتخبو ثم تعود الى التألق . أو هى اقرب الى اشباح الآراء الحقيقية الواضحة ، ذلك بأن أروع خصائص الفن أن يكون تلميحا لا تصريحا .

أما عن ايضاح آراء المسرحية وبلورتها فى صياغة محددة فهو أمر من شأن المتفرج الذى يطيل التأمل ، ومن شأن الممثل الذى يركز وعيه فى أثناء التمثيل ، أو هو من شأن الناقد أو الدارس الذى يتوفر على تحليل المسرحية ليخلص منها الى الآراء والنتائج التى يراها .

فان كانت الآراء والافكار كما ذكرنا هى آخر ما يعنى المخرج أو الممثل فهى أيضا آخر ما يعنى المتفرج كذلك . وان بدت هذه الفكرة غريبة لاول وهلة فاننا لو أمعنا فى النظر لرأينا أن ما يجذب المتفرج الى المسرحية الممتازة ؛ هو جو المسرحية من اخراج وأداء ، ومن خلال هذا الجو تتولد لديه الآراء ثم تستقر فى ذهنه وتنمو فيه وتزدهر .

ويكاد القارىء المستنير الذى يعى قيمة القراءة فيقرنها بالتأمل أن يفتح نص المسرحية ليقرأها وهو يرجو فى قرارة نفسه أن تكون على درجة من الغموض يتفتح معها نور عقله ليلقى عليها ضوءا يكشف له خاطرا جديدا أو يوحى اليه بانفعال يتجاوب مع طبيعته وتفكيره الشخصى .

وخير اخراج للمسرحية هو الاخراج الذى يسمح لكل شخص أن يتحرر من كل رأى يفرض عليه فرضا ، بحيث ينفعل بالمسرحية على طريقته الخاصة ، فيمنح مثل هذا الاخراج كل متفرج الحرية فى أن يشبع مشاعره وينير أفكاره الكامنة فى نفسه ، سواء كانت هذه الافـكار كامنة على نحو لا شعورى أم على نحو شعورى تنتظر ضوءا يعينها على الوضوح والتبلور ، فلا تلبث المسرحية أن تثير الانفعالات النفسية التى تلقى هذا الضوء وتمنح ذلك الرى والشبع .

وهكذا ينشأ الاختلاف فى التعليق على المسرحية اذ يختلف تأويل المسرحية على حسب الموقف الذى يتخذه الانسان منها : فالقارىء يفهمها

ويعلق عليها وفقا لطريقته فى تلقيها واستقبالها ، والمخرج أو الممثل يفسرها ويؤولها على حسب أسلوبه فى عرضها وتمثيلها .

وهكذا تنفذ الفئة الاولى الى المسرحية من باب التحليل النفسى والعمق التاريخى أو الفلسفى ، وتتناولها الفئة الأخرى من ناحية الحركة والأحداث على خشبة المسرح .

فان كان العمل المسرحى يتيح مجالا للتعليق المتضارب واختلاف وجهات النظر ، فهذا أمر طبيعى مرده الى اختلاف سبل تناول المسرحية وتباين النظرة فى الحكم عليها والى تعدد الثقافات وموقف الناس منها .

ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرارى بين جمهور الصالة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يحللون المسرحية وينظرون اليها بأسلوبهم . ومن فكرة التضامن هذه تنشأ المشاركة الوجدانية التى بدونها لا تتحقق رسالة المسرح بل لا تعرف المسرحية الى النجاح سبيلا .

ونستطيع القول فى ضوء هذه المعلومات بأنه ليس ثمة ما يدعو الى دراسة النظريات التى تثيرها مسرحية من المسرحيات لاخراجها أو تمثيلها ، كما أن المخرج أو الممثل ليس بحاجة للرجوع الى مصادرها المختلفة التى استقى منها المؤلف معلوماته ، ولا داعى لتحليل عناصر التقليد أو النقل التى يحتمل أن تكون بها ، بل لا داعى كذلك لأن يؤمن المخرج أو الممثل بالمعنى الفلسفى لنظرية من النظريات المعروضة فى المسرحية .

فكل تحليل للمسرحية على هذه الصورة ليس فى مصلحتها ، بل اننا نخطىء الظن لو اعتقدنا أن المسرحية تعتبر ناجحة فنيا لو كانت تقبل التحليل التقليدى . فتحليل المسرحية أشبه بتشريح الاجسام ، ولا يمكن تشريح جسم حى الا بعد تخديره وتجريده من الحساسية وكذلك التحليل يجرد المسرحية من حيويتها ويشل حساسيتها فتبدو جسدا مهلهلا .

فما دمنا لا نود للممثل الرجوع الى مصادر المسرحية ولا ننادى بضرورة تحليلها فكيف يكتشف جو المسرحية الذى ينير قلب الجمهور وفكره ؟

ان السبيل الوحيد للممثل ليكتشف جو المسرحية والاحساسات العامة التى تتردد فى أصدائها ــ هو أن يقوم بعمل « البروفات » ثم

يمثل المسرحية ، فعملية الالقاء هذه ـ بالرغم من ألوان النقد التى توجه اليها ـ خير سبيل يكشف به الممثل جو المسرحية . غير انه أحيانا يحرص الممثل على الالتجاء الى الطرق الاكاديمية لفهم المسرحية وكشف جوهرها مثل فحص مراجع المسرحية ودراسة الفاظها وبنيانها وصلتها بالتاريخ والعصر الذى تدور فيه أحداثها ، وهو حين يفعل ذلك انما يكون مدفوعا برغبته فى احترام فنه ، وبدافع الاحتياط بازاء جمهور المثقفين الذين ألفوا مثل هذا الفحص أو مثل هذه الدراسة المسرحية ، فهناك فئة من المتفرجين يعتبرون المسرحيـــة حــدثا هاما يتضــمن معلومات تاريخية واجتماعية وتحليلا نفسيا سليما .

فالممثل اذن يحرص على أن يلم بجميع المعلومات المتصلة بالمسرحية وكأنه بذلك يحرص على أن يدرك جوهر مسرحيته ادراكا واعيا فى الوقت الذى يبــدو فيـــه مهتما بالجمهور الذى ينتظره وبحـــالته النفسـية والثقافية ، فما من ممثل يجازف بأن يتجاهل وجود الجمهور أو يتجرد عن هذا الوجود . بل على العكس انه يفرض على نفسه ضرورة فهم جمهوره فهما دقيقا لكى يزن مستواه ، فعلى هذا الفهم يتوقف تجاوبه مع جو المسرحية وجو الجمهور ، لذا فان اهم ما يعنى الممثل ويستأثر به ويأخذ عليه قلبه ولبه وجسده هو تقمص الشخصية التى يمثـل دورها واعداد الجسم عصبيا ونفســيا ، وملاءمة الحنجرة ونبرات الصــوت لأداء المطلوب وفى هــذه العملية لا مكان اطلاقا لاية فـكرة أو رأى . فلا شىء يمكنه أن ينفـذ الى داخل هــذه العملية أو ينحشر بين النص المـكتوب وانطلاقه من فم الممثل . انما المهم شىء واحد فقط ، وهو تلك اللحظة التى تنساب فيها الالفاظ فى يسر واطمئنان من بين شفتى الممثل فتشعره هو الآخر بجميع الاحاسيس والمشــاعر التى عاشها المؤلف حـين كتب نص مسرحيته .

ولا يستطيع الممثــل أن يتقن دوره ولا المخرج أن يبرز فنه الا اذا كان يؤمن بالمسرحية وبقيمتها ، فيجب أن يؤمن المخرج ايمانا صادقا عميقا بالمسرحية وبعبقرية مؤلفها ـ ولا ينبغى أن يستقى ايمانه هذا من آراء النقاد وتعليقاتهم ، كما يجب أن يتحاشى الاحكام العامة عن مؤلف من المؤلفين ، فالاحكام العامة لا طائل من ورائها حين يقوم المخرج بدراسة المسرحية فنيا ، انما هو يعتمد على ذوقه الفنى ونظرته للرواية، فلا تبرير لاختياره مسرحية من المسرحيات الا جودة المسرحية فنيا وعظمة المؤلف فى نظره من ناحية العبقرية والالهام .

فحين يكون المؤلف فنانا شاعريا فان وحيه الرفيع وتفكيره العميق السامي يطبعان عمله المسرحي بهذا الطابع ويرفعانه الى مصاف الاعمال الخالدة ، اذ يمتاز الفن المسرحي في التأليف بأن كل ما هو مادي معرض للدمار والفساد وأن كل ماهو معنوي جوهري هوالذي يسود في المسرحية ويحدد قيمتها ، لذا نرى أن هناك عناصر لا توصف ولا تحدها الالفاظ ، بل هي مزيج من ومضات الوحي وانبثاقات فكر المؤلف ووثبات حسه المرهف ، تلك أمور تهب للمسرحية النجاح المتألق في خلود لا تنال منه الايام .

والمخرج يحس هذا كله فتستهويه المسرحية التي تبدو له نابعة من الحاح داخلي كان يؤرق المؤلف فاندفع الى الكتابة ينشر خلاصة من الأفكار أو المشاعر المسرحية التي كانت تدوي في قلبه وذهنه . تلك هي المسرحية بمعنى الكلمة في نظر المخرج .

وأحيانا تبدو مثل هذه المسرحية متمردة أمام تفكير القارىء فتقاوم تيار التحليل الهادىء العادي ، وهذه كلها في نظر المخرج علامات اكيدة على أن المسرحية جديرة باهتمامه ، فالمخرج الذي مارس فنه طويلا وعرك المسرح يكتسب خبرة وجرأة : خبرة في فهم تعليقات النقاد وعدم جدواها في بعض الاحيان ، وجرأة في التمسك بفضائل المسرحية التي تبرز له قيمتها الفنية بغض النظر عن عدم اعجاب القراء أو النقاد بها .

بل حين يقدم المخرج على اختيار مثل تلك المسرحية يحاول أن يجعل الجمهور يفهمها ويستسيغها بأن يصل الى الوضع الذي كانت عليه تلك الرواية في احساس مؤلفها العبقري ثم يكشف عن الصورة الصادقة لتلك المسرحية بعيدا عن كل فحص سابق لها أو حكم عليها .

تلك هي مهمة المسرح حين تطول المناقشات وتحتد حول المؤلف المسرحي أو حول المسرحية ، فيتدخل المسرح برسالته الخاصة ، وهي أن يزيل الثلج المتراكم فوق نص المسرحية ليقدمها حية نابضة على المسرح وحين تتحقق روح الشركة بين الجمهور والممثلين ، يكتسب النص دفئا حقيقيا هو دفء الحياة .

ومهمة الاخراج المسرحي هي اعادة النظر في المسرحية المكتوبة لبعث الحياة في الفاظ تبدو ميتة عند القراءة العادية ، فالقراء يجمعون على أن قراءة المسرحية لا توحي مطلقا بما سيقدمه لهم تمثيلها واخراجها .

فحياة المسرحية تبـدأ بقراءة النص وكأن المخرج وكل ممثل يقرؤه لحسابه الخـاص ، ثم يتم الالقـاء ويتبلور المعنى على أثر حالة جسـمانية معينة ، اذ تجـب مراعاة نظام خاص لعمليـة التنفس وللاعداد العصبى ولضغط الدم ولحالة الجسم عامة ، فتجب مراعاة هذا كله حتى يتسنى للممثل أن يتشرب نص المسرحية ويتشبع بها ويجعلهـا تسرى فى أوصاله جميعا لينقلها على خشبة المسرح نابعة من أعماق كيانه وكأنها قربان التعبد فى محراب الفن المسرحى .

وهكذا تدب الحياة فى المسرحية منذ أن تبدأ التدريبات على التمثيل فوق خشبة المسرح العارية ووسط قاعة خاوية من المتفرجين ، فيتبادل الممثلون الحوار وكأن كلا منهم يغذى الآخر بشعلة الحياة تدريجيا الى أن ينبثق ضياؤها قويا متألقا . وعندئذ تتخلص أحداث المسرحية من ضباب الخيال والتكهن لتتجسد فى حيوية الواقع بفضل فن التمثيل والتقليد .

ولا تقف حياة المسرحية عند حد ، بل هى تتجدد بين يدى الممثلين فى كل مرة يحيا فيها الممثل دوره ، اذ أن المسرحية التى تنبع كلماتها من كيان الممثل توحى اليه بانفعالات خاصة وحركات واشارات معينة يهتز بها وجدانه وحتى صـوته يكتسب حشرجة أو رنينا يتـلاءم مع دوره ، فنحس أن حياة غريبة غامضـة تسرى فى أرجاء المسرحية تتجدد فى كل مرة يرفع عنها الستار .

ومن العجيب انه يتعذر على المخرج او الممثل الحكم على مسرحية عاش احداثها ونصها وعاشت فيه فترة طويلة فلا يتسنى له الافصاح عن المشـاعر التى يمتلىء بها قلبه . وخاصة الممثل فهو يصغى الى نص المسرحية يخرج من بين شفتيه ومن بين أفواه زملائه عددا لا يحصى من المرات وكل ما يحس به هو آن نصا مسرحيا يخرج من سجلات العالم المسرحى وهو عالم يفيض بنبل وحرارة لا يعرفهما عالمنـا .

وهناك سؤال نحب أن نعرض له فى هذا المقال ، وهو :

لماذا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات ؟

اذا ما سألنا مخرجا عن السبب الذى من أجله أخرج مسرحيـة دون أخرى فغالبا ما تتعذر عليه الاجـابة لانه لم يوجه لنفســه هذا السؤال ، بل لعل هذا السؤال يبدو له غريبا كما لو كنا نسأل فلاحا مثلا : لماذا يفلح الارض ؟ أو نسأل ظمآن لماذا يشرب ؟

فلو حدث أن سألنا مخرجا : لماذا أخرجت هذه المسرحية دون غيرها ؟ لأحس بأن « لماذا » سؤال خاطىء ، أو على الاقل سؤال فقير بالقياس الى المعانى الفنية التى يجب أن يتضمنها الجواب .

ولقد وجه فعلا مثل هذا السؤال الى بعض المخرجين ، فكان الجواب دائما يشوبه شيء من التحير ورغبة متكلفة فى تبرير الاختيار ، وهذه كلها أمور تشوه حقيقة مشاعر المخرج ومهما توخى الصدق والدقة فى التعبير تجيء أحاديثه ناقصة دون الحقيقة : فيقول أحدهم وهو « **لوى جوفيه** » :

« ان الاسباب التى أقدمها ردا على معرفة سبب اخراجى مسرحية دون غيرها أشبه بالتعطلات أو الأعذار التى يقدمها المذنبون أو المدمنون أو الاطفال المنبوذون يدفعهم اليها ذوقهم وميلهم الخاص ، فلا يتحدثون عن تصرفهم هذا الا اذا أرادوا تبريره .

ومن العسير تبرير أى عمل فنى تبريرا دقيقا وافيا . فالأسباب التى من أجلها يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات هى الأسباب التى دفعته الى اختيار الاخراج مهنة له وهى من قبيل الأسباب التى من أجلها يذهب الناس من آن لآخر الى المسرح متفرجين وهى تقريبا الأسباب التى تجمع الممثلين والمتفرجين فى قاعة واحدة تربطهم عاطفة منزهة تقوم على روح التجاوب وحياة الشركة والرغبة فى المتعة الهنيئة ولعلها أيضا الأسباب التى دفعت المؤلف الى كتابة المسرحية . ولعلنا نخرج من هذا كله بأن تعريف المسرح هو : **محاولة التسلية والفهم السليم للحياة والافصاح عما فى الأعماق ، أما كل ما هو ارادة مبيتة أو نية مضمورة ، فمن شأنها افساد العمل المسرحى . فلا توجد نية سابقة اللهم الا الرغبة فى غزو القلوب وغرس الحب فيها . فمن العبث أن نقول : ان المسرح جهاز لاصلاح الأخلاق وعلاج الرذائل ؛ فسياط النقد والهجاء أداة رمزية بالقياس الى المؤلف المسرحى . فليست المسرحية قطعة هجاء أو درس أخلاق انما هى قبل كل شيء اثارة كريمة لحوافز الخير ودوافع السعادة » .**

بل ان طبيعة العمل المسرحى أن يكون فريسة الذين كتبت لأجلهم المسرحية من قراء وممثلين ومتفرجين لذا فانها تتمخض دائما عن نقاش وندوات واعتراضات ومختلف ألوان المشكلات التى تثيرها المسرحية الحية ويعتقد كل فرد فى هذا النقاش أنه يرى الحقيقة أمام عينيه ، بل انه

لا توجد حقيقة سوى التى يراها أو كما يقول المثل الفرنسى : « ان كل فرد يرى وضح النهار أمام باب بيته » .

ووسط هذه الحقائق الفردية يتعين على المخرج الحريص على فنه المدرك لمهنته أن يتحفظ من هذه الأحكام جميعا فيتحاشى أن يستخلص لنفسه مفهوما معينا للمسرحية من أحكام الآخرين .

وخلاصة القول أن المخرج يقوم باخراج مسرحية من المسرحيات لكى يرتاح قلبه ويدخل السرور الى نفسه : أما هذا الشعور بالسرور والارتياح فينجم عن قضاء فترة ممتعة يحقق فيها المخرج ذاته الفنية تحقيقا كاملا غير منقوص .

ومع ذلك فلا شك أن شعورا يطفو فوق هذه المشاعر جميعا ويكون بمثابة ذروة النجاح للمخرج والممثل على السواء ، حين يقف جمهور المتفرجين فى حماسة الاعجاب ليصفقوا فى نشوة بعد اسدال الستار .

ولعل هذه الحماسة وتلك النشوة الجماعية من قبيل المعجزات التى يتمنى حدوثها كل من المخرج والممثل . ومن العسير تفسير هذه الظاهرة وكيف يسرى هذا التيار الحماسى بين جمهور المتفرجين . فهو أشبه بدرجة من الغليان أو الفوران تنشأ عن ارتفاع الحرارة على خشبة المسرح فتنتقل عدوى هذه الحرارة من قلب الممثل الى قلب المتفرج ثم من متفرج الى آخر فتسرى هذه « العدوى » فى سرعة التيار الكهربى وكأن كلا منهم يحس بأنه لا يرغب فى أن يكون وحيدا شاذا فيندمج لا شعوريا مع المجموع .

اذن فالمخرج يقوم باخراج المسرحية بدافع الحاجة الى الشعور بالرضا والارتياح ، وهذا الشعور هو فى الواقع هدف العمل المسرحى : فالمؤلف يشعر بالحاجة الى التخلص من موضوع يلاحقه ويملأ عليه فكره وقلبه ، والممثل أيضا حين يتلقى هذا الموضوع يشعر بالرغبة الملحة فى نقله الى الجماهير ، والجماهير تشعر بالرغبة فى « استقبال » شىء لا تقدمه لهم الحياة اليومية العادية ، « والاندماج » ولو الى حين بقلوبهم وبأجسادهم فى جو لا يختلف عن حياتهم أو طبيعتهم الخاصة ، فالمسرح يقدم لهم صورة متكاملة للون من ألوان الحياة .

فشعور المخرج اذن بالرضا والارتياح معناه أن هذا العمل يعجبه ويرضيه وهذا هو أيضا الجواب على استفسارنا : لماذا يكتب المؤلف المسرحية ؟ ولماذا يمثلها الممثل ؟ ولماذا نشاهدها ؟

هذا كله يتم بدافع شعور عسير التحليل ، انه دافع واحد يتخذ في نفوس الاشخاص المختلفين مظهرا يتفق مع مواهبهم ، فيتجلى هذا الدافع عند فئة قليلة في التأليف أو الاخراج أو التمثيل وعند الغالبية في المشاهدة : انه نداء الفن ، نداء المسرح ٠



٣ ـ فن الاخراج والتمثيل

لعل المقصود بتمثيل المسرحية هو جعل الاحـداث حاضرة أمام الانسان بحضور شخصياتها ، وليس هـذا « الحضور » مقصورا على الادب المسرحي .

فالقصة أحيانا تفترض حضور الشخصيات حين يحـرص المؤلف القصصي على سرد بعض الوقائع سردا متقنا ، أو حين يقـدم شخصياته للقارىء بصورة مباشرة أو يوحي بها الى ذهنه ووجـدانه ، أو يكتفي بالحديث عنها ، وفي هذا كله لا حيلة له سوى تسليط أضواء من الالفاظ المنتقاة ، ولكن المسرح «وجودي» أكثر من القصة ، فالمؤلف القصصي أكثر تحفظا في عرض شخصياته على صورة كائنات موجودة وحاضرة أمام القارىء ، وليس معنى تحفظه هذا أنه يحرم شخصياته من العمق النفساني ، ولا أنه يحرم على نفسه أن يتعمق حياتها الداخلية ، ولكن شخصياته هذه لا تخرج في جميع الاحوال على أنها شخصيات وهمية ، حتى لو استطاع بفضلها أن يثير المشاعر ، فهو لا يلجأ اطلاقا الى فن الخداع أو الى سبل غير صريحة ، فلا حيلة له سوى كلماته يستعين بهـا على النفس يهزها وعلى العقل ليسيطر عليه .

وقصارى القول ، ان المؤلف القصصي يدخل من الباب دون اقتحام أو تحايل ، أما المؤلف المسرحي فانه يلجأ الى سبل التحايل والاقتحام في جرأة صارخة ، فهو يلقي على خشبة المسرح بكائنات من لحم ودم ، ذات روح نابضة . ويجعلها تتكلم وتصيح ، ويخلق بينهـا وبين المتفرجين

علاقات من الاستلطاف أو الجفاء ، ومشاركة فى المشاعر والميول : اما الى مسالك الخير أو الى نزعات الشر ! وهو يتعمق قلوبهم وينفــذ الى غور كيانهم، ولكى يحقق هذا كله نراه يستبيح جميع السبل، فاذا لم تسعفه الألفاظ وتسد حاجته ، أو اذا وجد صوره واستعاراته ضعيفة هزيلة ، فانه يعتمد على تدخل الممثل بوسامته التقليدية أو قبحه التراجيدى ليثير المشاعر بنبرات صوته وحركات جسمه ، فيفرض على المتفرج حضــور الشخصية أمامه .

ثم يجىء دور المخرج بفنه ومناظره وأضـــوائه ، فلا يلبث أن يهتز كيان المتفرج بأسره ، ويسيطر الفن المسرحى على جسده ســـيطرة تامة تجعل هذا الجسد يشد خيوط العقل والروح اليه .

وان هذه الاشارة الى فن الاخراج تحملنا على الحـــديث عن الدور الجوهرى الذى يحققه المخرج : ففى الواقع لكى يستكمل العمل المسرحى اركانه فانه لا يحتاج الى تدخل الممثل فحسب ، بل لا بد من اسهام المخرج فيه ليقوم بالدور الذى يؤديه رئيس الفرقة الموسيقية فى تنظيم حركة « السيمفونية » وتنســيقها ، فهو الذى ينظم التمثيل ويخضع الممثلين لايقاع معين ، ويجعل من خشبة المسرح مكانا يلتقى فيه التناسق مع الانسجام بين من يقفون على هذه الخشبة .

ويقول « جاك كوبو » صاحب أحد المسارح فى باريس :

« اننا نفهم الاخـراج المسرحى على انه رسم الحـركة المسرحية وتخطيطها ، فهو يشمل مجموع الحركات والسكنات أو طريقة الوقوف والتحرك ، كما يشمل التناسق بين سمات الوجوه والاصوات والصمت، اى أن الاخراج هو مجموع المنظر المسرحى بمختلف أساليبه وألوانه . وينبعث هــذا كله من فــكر واحد هـــو فــكر المخــرج ، يعده وينظمه ثم يوزعه فى تناسق وانسجام ، كما أن المخرج يفسر بصـــورة مجسمة ما يقوله المؤلف ، ويبتكر كل شىء لم يذكره المؤلف ، لم يشيع بين الشخصيات تلك الصلة الخفية التى هى فى الوقت نفسه ظاهرة للعيان، كما أنه ينسج تلك الحساسية المتبادلة وتلك الصلة الغامضة فى علاقات الممثلين بالجمهور ، ولولا هــذا كله لفقدت المسرحية خير ما فيها من سبل التعبير حتى لو قام على تمثيلها خير الممثلين » .

فاذا كان التمثيل معناه أصلا «حضور» شخصيات أمام المتفرج ، فالاخراج هو الفن الأسمى فى ابراز هذا الحضور أو التجسيم المسرحى ، فهو لايقنع بمختلف المعدات والآلات، بل يضفى عليها غلافا فنيا، ويتخطى فعالية

المعدات الآلية الى ما هو أبعد منها من الناحية الفنية . فالمخرج لايكفيه خلق المؤثرات البصرية او الصوتية بل يلجأ الى التريث والتحفظ فى استخدامها تحاشيا للمغالاة فى الالتجاء اليها أو عرضها بصور صارخة خشية أن تحول نظر المتفرج عن فهم نص المسرحية أو تصرفه عن الاستمتاع بفن التمثيل .

ويتجلى فن المخرج أيضا فى حرصه على أن يخلق من خشبة المسرح مكانا للوحدة أو الشركة النابضة بالحركة بين الممثلين ، وهذه الشركة تثير بدورها استجابة القاعة فى وحدة وشركة مع الممثلين ومع المسرحية، كما تتجلى دقة الاخراج فى ازالة نزعة الممثل الى الفردية ، وخنق رغبته فى الاستئثار بخشبة المسرح ، اذ يجب على الممثل أن يشعر عند أداء دوره أنه يسهم فى عمل جماعى يهدف دائما الى معان وآراء تتصل بالبشرية والكون بأسره .

وهكذا نرى أن الاخراج هو الذى جعل من التمثيل عملا جماعيا يشبه عمل الفريق الرياضى ، وهو بذلك يشيع حياة الشركة فى عالم المسرح ، ومن ثم يرده الى أصوله الدينية القديمة عن طريق تنظيم التمثيل ليبدو كأنه مراسم العبادة عند القدماء .

وان كلمة الوحدة أو الشركة هى اللفظ الصادق الذى يعبر عن جو الحياة الذى يجب أن يتنفسه المسرح ، وبدون حياة الشركة هذه لا تكتمل أركان العمل المسرحى ، ولهذه الشركة أطراف ثلاثة : فيجب أولا تحقيق التجاوب بين الممثلين على خشبة المسرح ، ثم حياة الشركة بين خشبة المسرح والقاعة ، أى التجاوب بين الممثل والجمهور، وأخيرا يجب أن يسرى تيار الشركة بدوره من القاعة الى خشبة المسرح ، أى اتحاد المتفرج مع الممثل .

وحين تتوافر هذه الرابطة المثلثة الاطراف فى نسيج رقيق متين ، يمكن القول بأن التمثيل ناجح متكامل ، وأنه يحقق حياة الشركة المثالية فى العمل المسرحى .

وان جميع الممثلين الذين لديهم وعى صادق لمهنتهم قد أبرزوا هذه الحقيقة : وهى أن الصدى العاطفى ورنين المشاعر من جانب الجمهور شرط أساسى لامكان قيامهم بأدوارهم .. وأن انفعال الجمهور هو الهواء الذى ينشرون عليه أجنحتهم عند التحليق فى آفاق الفن ، وهو الذى يساندهم عند بلوغ الأوج فيه ..

وهذا الوعى الصادق لدى الممثل هو مصدر ذلك الاحساس بالرهبة

الذى غالبا ما يراود كبار الممثلين قبيل رفع الستار ، فتعليل هذا الاحساس هو القلق الناشىء عن تساؤل الممثل : ترى ما مستوى قاعة المسرح ؟ هل يستطيع الجمهور متابعة المسرحية والاندماج فيها ؟

ويعبر الممثل الكبير « لوى جوفيه » عن هذا بقوله : « حين تأتى لحظة رفع الستار وسط السكون العميق الذى يلف المسرح لا يمكن لأحد أن يدرك معنى الرجفة المثيرة للمتعة التى يوحى بها صحن قاعة المسرح المبطن بالنفوس البشرية ، بصورة تتضخم معها الحساسية والمشاعر ، كما لا يمكن لأحد أن يدرك كنه تيار الانفعال الذى يسرى فى القاعة ، فلا يعلم أحد : هل مصدره رقة العواطف أو البغضاء والنفور ؟ » .

ويذهب الممثل « جان فيلار » الى أبعد من ذلك حين يشترط توافر جمهور يؤمن بالاجماع ايمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته ، لكى يبلغ التمثيل درجة الكمال ، ويقينا أنه محق فى قوله هذا .

فما من شك أن المسرح أصلا فن جماعى ، بل هو جماعى بصورة مزدوجة ان جاز هذا التعبير : جماعى بين الممثلين أنفسهم ، ثم جماعى بين الممثلين والجمهور ، فمن العسير أن نتخيل مسرحية يقوم بها ممثل واحد . وان انفق أن انفرد ممثل واحد بالجمهور فان ما يقوله أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحى بأشخاص آخرين ويشير الى شخصيات متعددة ، ثم يصل التعذر فى الخيال الى حد الاستحالة اذا أردنا أن نفترض تمثيل مسرحية أمام متفرج واحد .

ويحكى أن أحد أباطرة ألمانيا فى فجر القرن الرابع عشر ، واسمه « لوى دى بافيير » أمر أن تمثل أمامه بمفرده احدى المسرحيات على المسرح الرئيسى بالبلاد ، فلم يلبث أن حكم عليه الناس بالشذوذ والجنون ، فالانفعال بالمسرحية والاعجاب بها شعور جماعى يفترض قيام حياة الشركة بل ويبرز أهمية هذه الحياة وقيمتها .

وتنشأ هذه الشركة من عدة عوامل : أهمها نص المسرحية والآراء التى تتضمنها ، وعقدة الاحداث ، ثم المواقف التى تخلقها المسرحية، فهذا كله يثير حالات وجدانية متشابهة ، ويهز المتفرجين بمشاعر تطابق بعضها بعضا ، وان كانت هذه كلها عوامل ذهنية أو نفسية فان هناك عوامل أخرى تتصل بالجسم نفسه ، بل وبوظائف الاعضاء ، تخلق حياة الشركة هذه ، ولها فعالية كبيرة الى حد تتصل معه اتصالا وثيقا بطبيعة المسرح .

ففى المدرج أو القاعة التى يجتمع فيها مئات الاشخاص ، نلحظ أنهم

جميعا ينظرون ويسمعون معا الى شخص واحد ، بل انهم يتنفسون معه هواء واحدا ، وعندئذ تنشأ وحدة في المشاعر بدافع ما يشبه العدوى ، وبدافع ايقاع نبضات الجسم واتحاد وظائفه في جميع الاشخاص : في النظر والسمع والتنفس المشترك • « فالنص المسرحي ـ كما يقول جوفيه ـ انما هو قبل كل شيء تنفس » ، والنغمة الخلاقة لدى المؤلف تضفي على العبارة المسرحية توقيعا معينا وضخامة واتساعا معينين وتركيزا في اثارة المشاعر ، ثم يأتي صوت الممثل ليحمل هذا كله وينقله بفنه وتقليده الى الجمهور ، والجمهور يتقبله كضربات الايقاع التي يخضع لها تنفسه ويطيعه •

هـذا الى أن الاضاءة الخاصة بالمسرح تجذب الأنظار وتركزها في نقطة واحدة ، وهي حين تفعل ذلك انما تساعد على خلق الاستسلام للصور التي يبتكرها المؤلف ويبرزها المخرج ، ثم يأتي الممثل ليجسمها ويكسبها الحياة •

وهكذا يجد المتفرج نفسه وقد خضع لعالم غريب عليه ، يحيا فيه مع جمهور ضخم دون أن يدري سببا لهذا الخضوع وذلك الاستسلام ، ولا تلبث أن تفلت منه مقاليد حياته الداخلية وحركتها لتنسجم في ايقاع جماعي ، وكأنه مأخوذ بفعل التنويم المغناطيسي .

والى جانب الاضاءة والمؤثرات المتعددة يتدخل عنصر آخر ، وهو شكل القاعة نفسها وأحجامها ، فهذا يحدد الصلة بين المتفرجين وخشبة المسرح ، وتنجم عن هذه الصلة حياة الشركة المسرحية التي أشرنا اليها بصورة تتناسب وتتجاوب مع نص المسرحية ، وتؤثر في التمثيل وتساعده على خلق طابعه المميز له ، ان كان واقعيا وايجابيا ، أو جوه الخاص به ، ان كان خياليا أو رمزيا ، فمن الحقائق المسلم بها أن أية مسرحية لايمكن أن تمثل في أي اطار أو اية قاعة كانت .

فقديما كانت « التراجيديا » في بلاد الاغريق تمثل في قلب مسرح يضم المتفرجين كجزء منه ، فكانوا يجلسون على صورة تاج فوق الدرجات ، وكأنهم يغلفون المسرح ويلفونه ويحلقون فوقه ، كما لو كانت خشبة المسرح تجذبهم اليها وكأنها بئر القدر تنساب منه أصوات التمثيل والغناء • واذا كان الممثلون يتكلمون من مكان مرتفع بالقياس الى الصف الأول من المتفرجين ، نجد أن فرقة الغناء والموسيقى تقف الى جانب هذه الصفوف الاولى ، وكأنها جماعة المشرفين على خدمة المراسم الدينية والعبادة ، وهي تقف أسفل المذبح في أثناء الصلاة عند القدماء ، فتبدو هذه الفرقة

بمثابة الوسيط بين جمهور الشعب وذلك السر الغامض الذى يجرى أمام عيونهم • وكان المسرح فى تلك العصور يغمره ضوء النهار ، وقد انفتح سقفه ليطل على قبة السماء ، اذ كان معدا لاحياء حفلات عامة ـ أشبه بالمراسم الدينية ـ تشترك فيها المدينة بأسرها روحا وجسدا •

وكذلك كانت الحال فى حلبة المصارعة عند القدماء ، أو حلبة سباق الثيران ، مما يضفى على هذا السباق طابعا مقدسا •

ونقارن هذا مثلا بالمسرح الانجليزى فى بدايته ، وبالاطار الذى مثلت فيه كبريات الاعمال المسرحية فى العصر الاليصاباتى ، فكان المسرح فى غالب الاحيان يقام وسط الفناء الداخلى للفندق أو الخان ، فتوضع ألواح الخشب فوق الحوامل، وتعلق مناظر رمزية تعتمد كل الاعتماد على خيال المتفرج ، ثم يلتف الناس من حول المسرح لمشاهدة الرواية •

فكما كان المسرح الاغريقى فى شكله الدائرى ذى المحيط المهيب وفتحته المطلة على السماء ، يتلاءم مع لقاء الجمهور بآلهته وبمصيره ، فكذلك كان المسرح الاليصاباتى بشكله المستطيل ، وكأنه مقدم سفينة يغوص فى الجمهور الذى يغمره فى ألفة وانسجام ، كان هذا المسرح أيضا يتلاءم مع مواجهة الشعب لأبطاله وأحداث تاريخه •

أما المسرح الايطالى الذى أخذ شكله وهيكله ينتشران ابتداء من عصر النهضة فى القرن السادس عشر ، فكان يغمره ضوء المصابيح ، كما كانت هناك بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور فجوة من الظلام الدامس تكتسب معها خشبة المسرح شخصية مستقلة منفردة وطابعا ذهنيا معنويا، وعندئذ يندمج الجمهور فى المسرحية بصورة مختلفة : فهو لا يغوص فيها ولا يجد فيها صدى لما يدور فى نفسه ، انما هو منفصل عن المسرح يراقب مايدور عليه ، ويتطلع الى تلك الفتحة التى أعدت أمامه لتستأثر بخياله وتنقل ذهنه الى عالم الاحلام ، أو لتوهمه بأنه يشهد أحداثا حقيقية ، ويستعين المسرح فى هذا الايحاء أو ذاك بالمناظر وسبل الخداع البصرى •

ومهما يكن من أمر ، فكل ما يدور أمامه من أحداث متصل بالحياة البشرية وأوضاعها حتى لو لم يعرض هذه المواقف سوى أبطال منعزلين عنه تحت أضواء المسرح ، كما لو كانوا كائنات تسلطت عليها أضواء المعمل لتحليلها والحكم عليها ، فلا يلبث أن يرتبط كل متفرج بخيط يشده الى حدث يستهوى فكره أو قلبه ، هذا الى أن علاج مشكلة اجتماعية واحدة ، أو التعرض لخطر واحد يدور فى أحداث المسرحية ، يثير فى نفوس الجميع انفعالات متشابهة •

غير أن صلة الاندماج أو الانسجام التى يخلقهاالمسرح الدائرى الذى ىمتاز به الاغريق أو شاع فى العصر الاليصاباتى بانجلترا ، تنفصم وتتبدد فى صورة العزلة التى كان يصورها المسرح الايطالى القديم ·

لذا لا يرتاح مهندسو المسارح الى الشـــكل المكعب أو المربع لانه يحبس المتفرج وكأنه يرغب فى تنويمهمغناطيسيا بفعل ما يدور علىخشبة المسرح ، ويؤثرون على هذا وذاك الشكل الدائرى الذى يوحى بتبـــادل المشاعر والعواطف ، ويبيح امتداد الاحداث فى عالم الخيال،فيترك المخيلة تسبح لتلحق باللانهاية فى شركة عاطفيـــة تنتقل بالمتفـرج بين الواقع والخيال ·

ويقينا ان الطـــابع الجماعى للفن المسرحى مرتبط بأصـــله الدينى القديم ، فلا توجد سوى خطوة واحدة للانتقال من ظاهرة المشـــاركة أو حياة الشركة الى ظاهرة التصوف الروحى الذى يتسم به المسرح القديم فى جوهره الدينى ·

ولو تأملنا معنى الطابع الدينى للمسرح لرأينا أن كل انفعالعاطفى وروحى يربط الناس بعضهم ببعض ليشتركوا جميعا فى فكرة تنتمى الى عالم المطلق ، هو المفهوم السليم للمعنى الدينى للمسرح ، فحيـــاة الشركة على هذا المستوى تولد الشعور بما هو مقدس على درجة تتفاوت فى روحانيتها على حسب استعداد الاشخاص ·

وعلى هذا الاساس نرى أن المسرح يحرص أصلا على عرض أحداث تتسم بالتسامى ، أو على الاقل ذات طابع يفوق المألوف أو المطروق ، أو بمعنى آخر يجب أن يستقى المؤلف أحداث مسرحيته بعيدا بعض البعد عن الحياة اليومية العادية ، اذ أن المشاعر القريبة جدا من مشاعر المتفرج، والعواطف التى يلتقى بها يوميا فى الطريق العـام أو فى بيته ـ لا يقوم عليها المسرح الرفيع الممتاز ، كما أنه يندر أن يوفق المؤلف المسرحى فى اثارة حياة الشركة حين يعرض مشـــاكل عصره ، بل ان عبقرية التأليف المسرحى لا توقظها الاحداث المعاصرة : فمثلا فى فترة الحرب لا يستطيع المؤلف المسرحى تقديم مسرحية ممتازة عن أحداث هذه الحرب الا عنـــدما يستتب السلام وتقوم مسافة زمنية بين الاحداث والجمهور ·

فالمسرح يفترض دائما وجود « المسافة » أو البعد المسرحى : مسافة مادية بين خشبة المسرح والمتفرج ، ومسافة نفسية بين الموضوع والحياة اليومية المألوفة ، وهنا يلعب الاسلوب دوره الضرورى حـــين يرتفع الى

مستوى لغة الابطال وأسلوبهم ، ومن ثم يرفع المتفرج الى مستوى الاسلوب الرفيع أو ينقله الى عالم الشعر والخيال الشاعرى ٠

وكانت هذه المفاهيم متصلة بالأصل الدينى للمسرح ، ثم أخــذ الطابع المقدس للمسرح يضعف تدريجيا كلما تقــدم المجتمع وانتشرت الحضارة ، وأخذت شخصية الفرد تتحرر وتقوى وتبرز ٠

ولما كان دور الثقافة أصلا هو النهوض بالشخصية ودعم اســتقلال الضمير وتحريره من كل تأثير فطرى أو عقائد لاشعورية ـ كان من الطبيعى أيضا أن يتجه الادب ومن ثم المسرح الى التحرر من ذلك الطابع الدينى ، فتقوى بذلك الخصائص البعيدة عن الدين ، ويحل الحدث الواقعى مكان الاسطورة ، والتحليل النفسانى مكان مناقشات ما وراء الطبيعــة وعالم المجهول ، ودراسة المشاكل الاجتماعية والخلقية مكان الايحــاء بأسرار المصير الغامض ، وأخيرا تحل محاكاة الواقع ومطابقتــه مكان الخيــال الشاعرى ٠

ويرى بعض النقاد أن هذا التحرر الذى يسير بالمسرح نحو التقدم قد يحرمه عنصر التسامى فيقوده تدريجيا الى الضياع ٠

ولكن المسرح حين تبين أنه فقد طابعه الدينى أو المقدس حمله صراع البقاء والحرص على صيانة جوهره على أن يقيم دعائمه قوية تســتند الى عناصر أخرى وسبل جديدة للتسامى ، فيبحث عن هذا التسامى فى عظمة الموضوعات أو ابداع الخيال ، أو فى روعة الاســـلوب وحسن الجمال اللغوى ، أو فى سحر الاخراج وعظمته ، مما يقى العمل المسرحى الهبوط أو الانحدار ، ليفتح أمامه سماء الافكار العالية وآفاق الرمز الرفيع ٠

ولكن هذا لا يعنى أن الواقعية قد أقصيت من المسرح ، اذ أن كبار المؤلفين المسرحيين يمتازون بهذه الواقعية مثل شــكسبير وموليير وابسن وغيرهم ، ولكنها تتخذ اطارا فسيحا غنيا بالمعنى وبالتســامى الرمزى ، فلا مجال للواقعية التى تقنع بصورة للحياة اليومية لا فن فيها ، ولا مكان للواقع الذى يعرض مجردا من أجنحة الخيال ٠

فهــذه هى النزعة التى يتصف بها مسرح القرن العشرين ليحقق أسلوبا مبتكرا فى بنيان المسرحية ورقة خــلاقة فى اخراجها وتمثيلها ، فهو بذلك يعتمد فى جوهره وكيانه على فن الاخراج وابداع التمثيل ٠



٣ ـ المخرج صانع النهضة المسرحية

في فجر هذا القرن ـ أو على وجه التحديد في الخمس عشرة سنة الاولى منه ـ كان المسرح الفرنسى فقيرا بالرغم من تألق بعض انتـاجه تألقا يعزى الى ظهور بعض الممثلين اللامعين مثل « مونيه وسارا برنار » وغيرهما من الذين قدموا مسرحيات لمؤلفين مثل « روســتان وبوتوريش وفيدو وكابو » .

فكانت تغلب « الصناعة » على التأليف فى ذلك الوقت ، فتمتــاز مسرحية على الاخرى لانها « متقنة الصنعة » .

ثم أخذ المسرح يتجه الى السعى وراء الفكرة ، وبدأ يحرص على تصوير المجتمع « البورجوازى » والطبقة المتوسطة الميســورة الحــال باعتبارها تمثل غالبية المجتمع ، كما كان يحرص على دراسة أخلاق هــذه الطبقة ، فلم يلبث أن اتسم التأليف المسرحى بطابع التحليل النفسانى ، غير أنه كان يدور فى فلك المشاكل التقليدية للأسرة مثل الزواج والطلاق، والخلاف بين الزوجين ودور صديق الأسرة المحب الى غير ذلك من الموضوعات التى لا يمكن أن تسمح بقيام الفن الرفيع فى المسرح .

بل وتزداد الهوة اتســاعا بين الفن الرفيع وذلك المسرح حين نرى أنه كان يحرص على ارضاء جمهور الطبقة المتوسطة من المتفرجين ، وهى طبقة تنشد قبل كل شيء مطابقة المسرحية للواقع ، وان كان لهذا الاتجاه ما يبرره عند بعض المؤلفين فانه اتجاه يقيد وثبات المسرح فلا يسمح له بأن يرقى الى آفاق الفن العليا ، ولا يفسح امامه مجال التجديد، شأنه فى

ذلك شأن الرسم ، لو اقتصر على محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع ، ما استطاع أن يجدد فى أساليبه ويعبر عن مختلف النزعات والاتجاهات ٠

غير أنه كان يمكن للفن المسرحى فى فجر القرن العشرين فى فرنسا أن يتسامى محلقا فى أجواء المثل العليا لو أن أخلاق ذلك العصر كانت تسمح له بذلك، لكنها فى الواقع كانت دون التسامى بكثير فضلا على تشبعها بالروح المادية والذوق الردىء ، فتجسم هذا وذاك فى ظل ثقيل يهدد النزعة الواقعية للمسرح بالمج والنفور ، هذا من ناحية التأليف ٠

أما من ناحية الاخراج فكانت تغلب عليه نزعة البـــذخ والتأنق بالكماليات تحت تأثير حب المـــال ووفرته فى ذلك العصر ، فانحصر هم المخرج فى ابراز الملابس البراقة والفراش الثمين ، مما حول خشـــبة المسرح الى معرض أزياء فاخرة فى الوقت الذى كان ينشد فيـه أن يكون منصة لتقويم الاخلاق او معملا لتحليل قلوب النسـاء من الطبقة المتوسطة التى تحرص دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية ٠

أخذ المسرح الفرنسى يتعثر فى هذا الجو الخانق من الناحية الفنية، تدفعه الى الامام بعض المحاولات التى يقدمها مؤلفون مثل « برنشـــتين وفابر ، وكورتلين وترستان برنار » ، وكأنهم يسبحون فوق بحر يزخر بمسرحيات شهيرة غاصت فيه ولم يطف منها سوى الحطام والهياكل تشير الى ذكراها .

ظل المسرح هكذا الى أن شبت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ـ١٩١٨) وتساءل نقاد المسرح : هل هذه الصدمة سوف تتدفق منها ينابيع الوحى العميق فلا تسمح بأن يصل منها الى المسرح سوى المياه النادرة الصافية؟

ولـــكن هناك قاعدة مسرحية أشبه بقانون أو ســـنة ، وهى أن الاحداث الكبرى والثورات والكوارث الضخمة التى تستأثر بالضـــمير وتحصره فى أحداث تبدو فى حد نفسها مأساة مسرحية ، هذه الاحـداث لا تلهم المؤلف المسرحى فى حينها بعمل فنى ، اذ يعوزها ما أسميناه «بالمسافة الزمنية » ، فالمؤلف يجب أن ينفعل بأحداث الماضى لا بأحداث الحـاضر كما يجب أن يلقى ضوءا على ما غاب وراء أستار الزمن ، لا على ما هو قائم أمامه من أحداث ٠

فما ان خف قصف المدافع فى تلك الحرب وتلاشى ، حتى أضـحت أحداثها مسرحية بمعنى الكلمة ، فأخذ المؤلفون يصورون حيـاة جيـــل صهرته نيران الحرب ، فاتسم بروح الجد واليقظة ، وأخذ يتطلع الى فهم

كنه الحياة واعماقها ، ومن ثم راح المؤلفون يتحفظون فى استخدام أساليب البلاغة البراقة ، ويتحاشى المخرجون ابراز التألق السطحى فى الملابس والمناظر .

وحققت هذه المحاولات هدفها حين قدم « جيرودو » مسرحية « سيجفريد » تعبيرا عميقا عن أحداث الحرب ، من حيث الاصالة فى الفكرة والابتكار فى التعبير عنها .

وهكذا نرى أن المسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الاولى أخذ يتجه الى نطاق جديد غير مجال الآراء البسيطة الصافية والعرض النفسانى الواضح ليغزو مناطق الغموض فى النفس البشرية ، مبتعدا بذلك عن الواقع والملموس ليدرس الافكار المطلقة المتعلقة بما وراء الطبيعة ، مستعينا بالرمز والخيال الشاعرى والعقلية الفلسفية والاجتماعية .

وكان المؤلفون المسرحيون خارج فرنسا أسبق الى هذا من الفرنسيين أنفسهم ، فظهرت مسرحيات « بيراندللو » Pirandello وشاع تمثيلها فى باريس منذ سنة ١٩٢٢ ، واتسمت هذه المسرحيات بعرض جديد لنفسية الشخصيات ، يبتعد بها عن مطابقة الواقع المألوف : ففى رواية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يشعر المتفرج بأنه ينجرف نحو مفهوم جديد للتحليل النفسانى فى عالم ما وراء الطبيعة ، تصوره رقصات رمزية وحركات أشبه بخيال المرئيات ، وكلها محاولات للانتقال الى الروح الشاعرية .

ثم يأتى مسرح « برنارد شو » ليعرض مناقشات فيما وراء الطبيعة بروح المرح الساخرة وكأنه يدعو الجماهير عامة ، والجمهور الفرنسى خاصة ، الى أن ينصرف عن عقليته « الديكارتية » التى تناقش كل أمر بالعقل والمنطق ليطلب الى المسرح تفكيرا آخر لا يتسم بالبساطة أو التحديد ، الأمر الذى يفرضه المنطق الواضح .

تلك هى الظاهرة الاولى للمسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . أما الظاهرة الثانية فهى أن صانعى النهضة المسرحية فى أوائل القرن العشرين كانوا فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا أيضا جماعة المخرجين لا المؤلفين ، وكان أغلب هؤلاء المخرجين من كبار الممثلين فى الوقت نفسه ، ويقول فى ذلك «جان فيلار» : (Jean Vilar)

« ليس صانعو المسرح الحقيقى فى الاربعين سنة الاخيرة هم المؤلفين، بل هم المخرجون » ..

فالمخرج بوصفه « منسق الحقل » هو الذى ســـاعد على النهوض بالمسرح ليبلغ العظمة التى كانت له فى أصوله الأولى .

وان تاريخ نهضة التمثيل والاخراج فى المسرح الفرنسى الحـديث تبدأ من عهد مخرج اسمه « أنطوان » .. كان هـــذا الفنان المتيم بالفن المسرحى موظفا بسيطا فى شركة الغاز بباريس ، بدأ حياته الفنية هاويا لا يملك من سبل النجاح سوى أهم صفتين ، وهما الحماسة والموهبة ، واستهل مغامراته بتأسيس «المسرح الحر» عام ١٨٨٧ ، وكان طبيعيا أن يحرص فى البداية على أن يتمشى مع ذوق العصر ، أى مع «النزعة الطبيعية» التى كانت تنادى بمحاكاة الطبيعة والواقع على المسرح ، فكان يبحث عن المسرحية التى تقدم قطعة حية من الحياة الواقعية ، ويتخير المناظر التى تعطى صورة صادقة للواقع وللحياة اليومية الى حد أنه كان يتمسك مثلا عند تقديم مشهد تظهر فيه على المسرح شريحة من اللحم أو فخذ خروف ، بأن تأتى هذه اللحوم لساعتها من عند الجزار المجاور للمسرح !

غير أن الفضل يرجع اليه فى تقديم مسرحيات لكبار المؤلفين الاجانب مثل «تولستوى» ، وهو الذى عرف الجمهور الفرنسى بأعمال « ابسن » ، وهو الذى كشف عن موهبة «بورتوريش» — كما أن أعظم فضل أسداه للمسرح أنه كان أول من كافح ضد مساوىء المسرح الفرنسى التى خلفها القرن التاسع عشر ، حين غلبت عليه المسرحيات التى تناقش فكرة أو نظرية معينة ، وتقوم على فقرات طويلة ينفرد بها ممثل واحد ، لا هدف له سوى اثارة المشاعر والتأثير على المتفرج الى حد ينحصر معه دور الممثل فى أداء فقرته منفردا ، فيقف على خشبة المسرح فى انتظار دوره فى الكلام ليتقدم نحو الجمهور مبرزا مواهب حنجرته وحركات انفعـالاته ، وكأنه يمثل بمفرده ولنفسه ، وهو حريص على تركيز المسرحيـة فى شخصه ، وحصر انتباه الجمهور فيه ، غير مكترث ببقية أحداث الرواية ما دام دوره فى الكلام قد انتهى أو لم يأت بعد !

ويحكى أن الممثلين فى ذلك العصر كان يمكن التعرف عليهم بسهولة من أطراف « البنطلون » المحترقة ، اذ كان طرف المسرح الامامى يضـاء بالمشاعل ، وكان الممثل يحرص على التقدم نحو هذا الطرف الامامى للمسرح ليقترب من الجمهور فيلقى أمامه بهدير حبـــاله الصوتية مستثيرا بذلك اعجابه وحماسته ، فتأكل نيران خشبة المسرح أطراف «بنطلونه» ، وتصبح هذه علامة الممثل الممتاز !

وجاء المخرج « أنطوان » ينادى بالعمل الجماعى على خشبة المسرح

ليرد الى الممثل المفهوم السليم لفنه والى الجمهور الاحساس الأصيل بالأعمال المسرحية الكبرى وكيفية تذوقها .

كما أخذت حركة التجـديد المسرحي في أوائل القرن العشرين تعم بلاد أوروبا كلها لتخلق الجو الفني الملائم للمسرح الحقيقي ، ويعزى هذا التيار الشامل الى أن الجمهور كان يشعر بالحنين والشـوق الى مسرح تنتفي منه الكلمات الخطابية البراقة والدروس التهذيبية التى تحفها مناظر تقليدية ، وكلها كلمات مجتها الأسماع ومناظر سئمتها العيون، كما تعزى هذه النهضة - كما ذكرنا - الى قيام جمـاعة موهوبين من المخرجين حملوا مشاعلها كل فى بلده .

ففى الوقت الذى ظهر فيه المخرج « ستانسلافيسكى » فى روسيا « و « جوردن كريج » فى انجلترا و « ايرلير » فى المانيا و « رينهارت » فى هولندا ، ظهر أيضـا « جاك كوبو » فى فرنسا ، وجميعهم يتلمسون سبيلا جديدا الى النهوض بالمسرح عن طريق ابراز ما هو معنوى وجوهرى، لا ما هو ملموس أو واقعى .

ففى ا كتوبر سنة ١٩١٣ أسس الفنان المجدد « جاك كوبو » مسرح : «Le Vieux Colombier» الذى مازال قائما حتى اليوم ، كان هذا المخرج لايدخر وسعا فى عقد الندوات وكتابة النقد المسرحي محاربا روح التفاهة والنزعة التهذيبية التى يزعم المسرح انها من حقه ومن واجبه ، كما كان يسهم فى الحركة التى تنادى بضرورة تجديد الأدب العام والأدب المسرحى خاصة بالعودة بهما الى العصر الكلاسيكى بمفهومه الدقيق المنظم .

وكان أئمة الثقافة فى هذا الوقت يرون أن العلاج الوحيـد لمظاهر العقم الأدبى هو احياء الذوق الكلاسيكى الذى اشتهر به المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، وفى تلك الفترة كان الأديب القصصى « أندريه جيد » André Gide فى بروكسل سنة ١٩٠٤ ، وألقى محاضرة عامة عن تطور الفن المسرحى قال فيها :

« ان السبيل الى انقاذ المسرح من خطر سرد الاحداث الطويلة المعقدة هو أن نفرض عليه بعض القيود ، كما أن السبيل الى جعل المسرح يزخر بنماذج عدة من الشخصيات هو تنحيته بعيدا عن الحياة اليومية والواقعية » . ولعل هذا أوضح تعبير للفكرة التى تنادى بضرورة العـودة الى المفهوم الكلاسيكى للمسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، مما يرد المسرح الى روح النظام والخضوع للقواعد الفنية ويوجهه الى الطريق السليم بدلا من

تركه يتخبط محتضرا فى محاولات هزيلة أشبه بالتعليق السقيم على قصص مألوفة مطروقة !

كان المخرج « جاك كوبو » يشــــارك « أندريه جيد » A. Gide فى الرأى فى هــذه الناحية ، فالى جانب تقــديره لكل تجديد ادخلته المدارس المختلفة على التطور المسرحى . كان يفكر دائما فى طريقة للجمع بين مزايا كل مدرســة فنية منذ العصر الكلاسيكى حتى فجر القــرن العشرين ، فكتب مقالا فى سنة ١٩٠٥ يقول فيه :

« ان المدرسة الواقعية قد جعلت نظرتنا الى الحياة واضحة الخطوط محددة المعالم، كما أن المدرسةالرمزية افسحت أمام نظرتنا هذه الآفاق الجديدة وأكسبتها مرونة وليونة ، وعملت كل من المدرستين على تنميــة الامكانيات الحديثة للفن المسرحى ، وأفسحت أمامها المجال وزودتهابسبل مبتكرة فى العرض والتعبير » .

وأراد « كوبو » بعقليته الكلاسيكية المستنيرة أن يفيد من محاولات التجديد التى قام بها رجال المسرح فى العصور السابقة ، وينتفع بخبرتهم فى جميع الميادين المسرحية ، ولكنه يدرك تمام الادراك أن الجمع بين هذا كله لا يتسنى تحقيقه الا بفرض نظرية متزمتة دقيقة الاحكام ، فكتب مقالا آخر فى سنة ١٩٠٩ ينقد فيه محاولات تقليد المسرحيات الكلاسيكية ثم يقول : « ليته من الممكن فى وسط محاولات التجديد أو تقليد القديم أن نخلق فنا مسرحيا يضم جميع الأساليب وتحكمه قواعد دقيقة ، فيأتى فنا حساسا ونبيلا فى آن واحد ، يتحرر من عبودية قانون العقل ومن الخضـــوع لنظام الحيــاة التى تستمد زادها من الثقــافة الكلاسيكية الفرنسية » .

وهكذا اختار « كوبو » هذا الاتجاه ليدفع فيه بمحاولته فى اصلاح المسرح ، ومن ثم اتجه فنه الى البساطة الكلاسيكية فأسدت اليه خدمة عظيمة ، اذ أزاحت عنه عبئا كبيرا بحكم عمله مخرجا ومديرا للمسرح ، فخففت عنه التزامات البذخ والكماليات فى شراء الملابس الباهظة الثمن، والمناظر الغنيــة الفاخرة ، وأجهزة الاخراج المعقدة ، كما حملته هــذه النزعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفسانى ومغزى داخلى تهز مشاعر المتفرج وحساسيته ، كما تثير خياله فى الوقت نفسه ، كذا لم يغب عنه أن ينمى فى الممثلين وعيا حماسيا مرهفا بقيمة فنهم الذى يتعين عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالأداء الممتاز فى التمثيل الى جانب الانسجام المتناسق مع بقية أفراد الفرقة المسرحية ..

كان أول موســـم عرفة مسرح « Le Vieux-Colombier » موسما قاسيا (من أكتوبر سنة ١٩١٣ الى مايو سنة ١٩١٤)، اذ قطعته الحرب العالمية الأولى ، فقام «كوبو » بجولة مسرحية واسعة في أمريكا. عاد بعدها الى فرنسا فى سنة ١٩١٩ وأعاد افتتـــاح مسرحه فقدم أربعة مواســم مسرحية باهرة النجاح برغم قصرها ، اذ انتهت بالاخفاق ، فاضــطر الى اغلاق مسرحه فى سنة١٩٢٥وأسس فرقة مسرحية متواضعة فى الأرياف.

غير أن تلك السنوات الأربع لا يمكن أن ينساها مطلقا تاريخ المسرح الفرنسى لأنها أدخلت اصلاحات وتجديدات رائعة فى صورة حاسمة ، كما نشــأت على خشــبة ذلك المسرح وفى كنفه عبقريتان لامعتان هما « جوفيه » و « ديلان » كذلك كان « باتى » يستلهم من بعيد فن «كوبو».

وكان أهم تأثير لهذا المصلح المسرحى أنه قضى على المفهوم السقيم للمتعة المسرحية ، ذلك المفهوم الذى كان يخيم على عقلية جمهور المتفرجين حتى المثقفين منهم ، كما أنه أيقظ فى الممثل وعيه لفنه وتقديره له ، فلم يعد يمثل آليا بدافع العادة ، أو بأنانية لأجل الظهور واشباع الغرور ، لقد تبدل كل شيء منذ أن قدم « كوبو » بعض المسرحيات الشهيرة لكتاب القرن السابع عشر أو لمؤلفى عصره ، فى تلك القاعة المتواضعة على خشبة ترتفع قليلا عن صالة المسرح ، وسط اضاءة هادئة تتسم بالوقار والتحفظ وبالتوزيع العلمى المدروس ، بل يمكن القول دون مغالاة انه نهض بالمسرح الفرنسى الى درجة من الكمال ولدت معها الفكرة السليمة لاثارة العاطفة ، وانبعثت منه نظرية حياة الشركة والانسجام بين خشبة المسرح وجمهور الصـــالة .

وهكذا نرى أن النظرية الواقعية ــ وقد اكتسبت روحا شــاعرية بفضل ادماج جميع النظريات الفنية فى مدرسة واحدة ــ تلتقى فى هذا المسرح بالنظرية الرمزية ، وقد خفف من غلوائهـــا الطابع الكلاســيكى بتصويره الصـــادق المتزن للحياة ، فبلغ المسرح الفرنسى عندئذ قمــة شامخة فى آفاق الفن .

ولقد شهد الفن المسرحى فى فرنسا فى ذلك الوقت ــ سنة ١٩٢٥ ــ قمما أخرى شامخة بفضل مخرجين وممثلين آخرين : فكان «جورج بيتوئف» G. Pitoëff وزوجته «لودميللا» Ludmillaيمثلان على مسرح «الشانزليزيه» وبجوارهما « جاســـتون باتى » G. Baty .. وحـــين أغلق « كوبو » مسرحه التحق «جوفيـــه» بمسرح «الشانزليزيه» .. أما زميله «ديلان» Dullin فقد أسس مسرحا جـــديدا يتابع فى رحابه رســـالته أسماه «الاتيليه» L'Atelier ما زالت تقدم عليه حتى يومنا روائع المسرح العالمى .

ويقينا أن السطور تضيق بالحديث عن جميع الممثلين والمخرجين المناضلين ، وعن كفاحهم وفشلهم الظاهرى ، وعن نصرهم الخالد فى تاريخ الفن المسرحى والنهوض بالمسرح .

ويكفينا القول بأن المسرح الفرنسى بين الحربين العالميتين قد عرف بفضل المخرجين « أنطوان » و « كوبو » فترة من أزهى وألمع فترات تاريخه ، كذلك اليهما يرجع الفضل فى ادخال الكثير من العناصر الفنية التى تثير اعجابنا فى الوقت الحاضر .

وليس بغريب أن تقوم النهضة المسرحية على أكتاف المخرجين والممثلين وأن تنبعث حركة هذه النهضة ، فى أى مكان أو زمان ، من قلب الفنان الأصيل الذى لا ينشد سوى مجد الفن وقد حشد له جهده وأوقف عليه حياته .

الباب الرابع

أعلام المسرح الفرنسي المعاصر

« بول كلوديل » (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥)

PAUL CLAUDEL

إن جوهر التطور المسرحي في فرنسا ابان القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين، يتسم بظاهرة الانتقال من الواقعية في دراسة المجتمع ، الى نطاق أكثر اتساعا وأعظم تحررا ، يهز الخيال الشاعري ليفتح أمام الوجدان آفاق التفكير فيما وراء الطبيعة ، ويفسح أمامه مجال التأمل السامي الرفيع ٠

وتتجلى هذه الظاهرة بوضـــوح في مسرحيـات « بول كلوديل » Paul Claudel الذي يأتي مسرحه في مقـــدمة مؤلفات عصره من حيث الأصالة والتسامي ٠

والعجيب في مسرحياته أنها لم تر أضواء المسرح الا بعد انتظـــار دام أكثر من عشر سنوات ٠ بل وبعض مسرحياته مثل « الحذاء الحريري » انقضى عليها أكثر من عشرين عاما قبل أن تمثل ، ومسرحية « المدينة » التي كتبها سنة ١٨٩٧ لم تمثل الا في سنة ١٩٥٥ ٠

ومما يدعو الى الغرابة أكثر من ذلك أن هذه الصعوبة أو هذا البطء في غزو المسرح لم يكن ليعزى الى فقدان الصـــلات بين كلوديل وعـالم المسرح ، بل على العكس كان على صـــلة وثيقة بالمشتغلين بالمسرح وكان موضع تقديرهم واعجابهم ٠٠ انما مرد ذلك الى مؤلفات كلوديل نفسها : فمن ناحية الأسلوب يأخذ عليه النقاد الميل الى تضخيم العبارة والتعقيد في التعبير والخلط في استعمال مختلف الألفاظ دون الاكتراث بالمعنى الأصلي لها وبمدلولها المألوف ، والجمع بين ألوان الأساليب من مجازية رمزية الى واقعية أو شاعرية ٠ وهو في هذا كله لا يحرص على استهواء القارىء أو جذب الجمهور بقدر حرصه على أن يبهره باستخدام التراكيب المبتكرة والربط بينها بصورة غير متوقعة ، وغني عن البيان أن الكاتب المسرحي الذي تغلب عليه هذه النزعة يتهدده دائما سخط الجمهور اذا ما قدم له مسرحية معقدة الأسلوب أو سبلا غامضة في التعبير ترهق الذهن وتحير العقل في فهمها ٠

هذا من ناحية الاسلوب ، أما من ناحية الافكار فان «كلوديل» بالرغم من قدرته على النهوض بفكرة المسرحية ومساندتها طيلة الأحداث ، محلقا بها في غير ما اعياء في آفاق عالية حتى النهاية ـ بالرغم من هذه القدرة الفريدة ، فان مسرحه يبدو خانقا لغزارة الطابع الذهني فيه ، وبسبب الجو الديني والفلسفي الذي يسود معالجة أمور ما وراء الطبيعة، مما يجعل حوار الشخصيات أشـــبه بالتأملات أو المناجاة ، فتذوب بينهـا الاحداث وتتبخر أو تتضاءل قوتها ، فلا تبرز أمام الجمهور سوى أكداس من الافكار المعنوية المجردة ، التي يعرضها أحيانا في صورة عنيفة ومنطق شاذ ، يرطم بعضها بعضا في صخب الأسلوب المعقد ٠

اذن يمكن القول من ناحية الأسلوب ومن ناحية الفكرة بأنه كان من المتعذر قبول هذه المسرحيات دون مخاطرة أو مجازفة عند عرضها أمـام الجمهور ، ولاسيما أن جيل كلوديل ـ في فجر القرن العشرين ـ لا يميل الى الارهاق في التفكير ، مكتفيا من المعنويات والتحليل النفساني بالقدر الذي يدور في جلسة اجتماعية ٠

لذا لم يجرؤ أحد من رجال المسرح على تقديم مسرحية لكلوديل قبل أن يتهيأ جو المجتمع لذلك ، بل ان تهيئة الجو لم تكن كافية لتقديم هذه المسرحيات ، انما كان على كلوديل نفسه أن يعيد كتابة مسرحياته حتى تصلح للتمثيل ، اذ كانت رواياته الاولى معدة للقراءة وليست للتمثيل ، وحين عزم على تقديمها للمسرح أخذ ينقحهـــا ليخفف من كثافة الروح الشاعرية مبرزا أحداث الدراما ، حريصا على أن يقلل من موضوعات ما وراء الطبيعة باضـافة أحداث التـاريخ ، وعلى أن يقلل من الرمزية بادخال التحليل النفساني ٠

وقصارى القول أنه أخذ يعنى بتقديم شخصيات مجسمة وسط أحداث منطقية متناسقة ٠

وعلى اثر هـذا الاتجاه الذي انتحاه بعـــد سنة ١٩٠٥ كتب أهم مسرحياته وهي « منتصف الطريق » *(Partage de Midi)* « وبشرى مريم » *(L'Annonce faite à Marie)* و « الرهينة » *(L'Otage)* ، وان كان أسلوبه لم يفقد فيها شيئا من قوته وغناه الدافق ، فانه يميل أكثر الى الترتيب والوضوح ٠

ثم بعد سنة ١٩١٩ ، وخاصة حين كتب مسرحيته الشهيرة « الحذاء الحريري » « *Le Soulier de Satin* » يمكن القول بأنه قد تم عندئذ لقاء

بين نزعتين كامنتين فى أعماق نفسه وهى الدراما الرمزية المتعلقة بالكون بأسره ثم الدراما التاريخية الانسانية ، وهكذا اكتملت الصورة الفنية لمسرح كلوديل ، وتفتحت عبقريته المسرحية الى أبعد مدى لها ٠

لذا لا يمكن النظر الى مسرح «كلوديل» على أنه كل متماسك ، فلم يولد هذا المسرح دفعة واحدة ولم يكتب بنزعة واحدة ، هذا الى أنه توجد ظاهرة أخرى تزيد الأمر تعقيدا ، وهى شعور المؤلف بحاجته الى تنقيح مؤلفاته ومراجعتها وتدبيجها ، فيصوغ الرواية أكثر من مرة : فمثلا كتب فى سنة ١٨٩٢ النص الأول لمسرحية بعنوان « الفتاة فيولين » ، ثم ادخل عليها تعديلات جدية سنة ١٨٩٨ ، وبعد ذلك غير من الأحداث والحوار فى سنة ١٩١٠ وأسماها « بشرى مريم » ثم اضطر الى تعديلها فى سنة ١٩٣٨ بناء على نصيحة أحد المخرجين ، وأخيرا أدخل عليها تعديلات جديدة حين قدمها للمسرح فى سنة ١٩٤٨ ، وكذلك الحال فى معظم مسرحياته ٠

وان كان كلوديل قد انتظر طويلا حتى تمثل مسرحياته وحتى يصيبها النجاح اللائق بها ، وان كنا نلمس لديه صعودا عسيرا مترددا نحو الكمال،فليس معنىهذا أن «كلوديل» قد اخطأ اختيار الفن الذى يتألق فيه أو ضل طريق النجاح باتجاهه الى المسرح ، بل على العكس ان القالب المسرحى يتفق مع استعداده الطبيعى ، بل كان لزاما عليه أن يختاره ، فعبقرية كلوديل عبقرية مسرحية بطبيعتها لأنها نشأت من التقاء تيارين عارمين : تيار الفكر الجارف ، وتيار الحساسية المرهفة ، ويلتقى هذان التياران فى صورة رموز تميل الى أن تتبلور بشكل أوضح فلا تجد لها منفذا الا فى شخصيات تتحرك وتنبض بالحيوية والنشاط ، هذا الى أن نظرته الى الحياة تشده الى التأليف المسرحى ، فهى نظرة يسودها التدين الصادق والايمان العميق بوجود الله ، فتجعله هذه النظرة يرى أن العالم يسير على حسب تنسيق سابق وخطة موضوعة وحكمة أعلى !

والأهم من ذلك أنها تجعله يرى فى الحياة صراعا لا يهدأ بين الروح والجسد ، تتطاحن فيه نزوات الانسان الارضية مع تطلعه الى التسامى ٠

وفى هذا كله يحاول « كلوديل » أن يرفع من قيمة الانسان ويقيم لها صرحا عاليا راسخا ، اذ لابد من الايمان بأهمية الانسان وقيمته لكى نهتم بأحداث حياته ومغامراته ولكى تهتز مشاعرنا لما يتعرض له من قلاقل أو مخاطر ، أما نظرة العدم أو نظرة السخرية التى يلجأ اليها معظم

كتاب المسرح في عصره فهي تؤدى الى التهكم من الانسان واثارة الضحك بصورة تتفاوت في لونها القاتم .

وبفضل ايمان كلوديل بقيمة الانسان ، تزداد شخصيات مسرحه حيوية ، ويقـوى اهتمـامه بعـرض أخلاقهم ، ويتعمق أكثر في تحليل نفسياتهم الى حد يصل معه الى أعماق الحياة الداخلية ، فينير مكنون القلب والضمير ، ثم لا يلبث أن يتضاءل التحليل النفساني للفرد لتبرز أهمية القوى الغامضة التي تؤثر على الارادة لتحقق سنة الكون وحكمة الله في الانسـان .

وهكذا يبدو الطابع التاريخي في الحياة أداة في خدمة ما هو أبدى أزلي ، كما تبدو الشخصية المسرحية انسانا خاضعا لتوجيه الله وارادته فلا تعنينا من حياته الأحداث أو الأخلاق والمشاعر ، بقدر ما تعنينا الروح نفسها كخادم يطيع القوانين الالهية أو أحيانا كمتمرد يثور عليها ، وبذا يصبح الله مركز الاشعاع وبؤرة النور في مسرح كلوديل .

وهنا يتجلى التناقض الصارخ بين مسرح كلوديل والمسرح المعاصر في ذلك الوقت سنة ١٩١٤ ، الذى كان ينحصر في اطار « البورجوازية » وتفوح منه رذائل المجتمع وفضائحه ، ومن ثم كان يعوز هذا المسرح قوة التعصب والوثبة الشاعرية ، ويصفه كلوديل بهذه العبارات :

« فن رخو ، فن مزين بالأصباغ ، فن لا يعرف أن يصل الى هدف أو أن يبلغ مكانا معينا ، فن ليس فيه ما يبنى أو ينشىء ، فن لا يستغل كيان الانسان بأسره ولا يعرض شخصيته بأكملها انما يهمل أو ينسى خير ما في الانســان ، فلا يؤدى الا الى التشـــاؤم والا الى كآبة العجز والفشل » .

وان «كلوديل» يؤمن بأهمية الأخلاق وأن الأخلاق السليمة الحقيقية تدفع الى العمل الايجابي وتمتاز بالجرأة ، بل يؤمن « أن الانسان ـ كما خرج من بين يدى خالقه ـ طيب صالح ، وأنه ليس لديه أية موهبـــة شريرة ، وليس في خياله أو مشاعره سوء أو ضلال . فما الشر الا اضطراب وخلل قد نفذا الى طبيعة الانسان حين أسلم نفسه الى الشيطان » .

ولعله في هــذا يناقض الفكرة التي نعلمهـا عن طبيعة الانســان ونفسه الأمارة بالسوء ، ولكن نظرية طيبة الانسان تروق لكلوديل لأنها عنصر تراجيدى هام ، فهو يحرص على أن يستغل للمسرح هذا التناقض

بين طبيعة الانسان الطيبة وأحداث الحياة الأليمة ، كما يستغل للمسرح أيضا الصراع الداخلى بين جسد الانسان وروحه .

فيرى « أن مبدأ التناقض والتطاحن هذا ضرورى للفن ، فهو الذى يمد الفن بوسيلة البناء والانشاء ، فالصراع الذى وضع الدين نواته فى قلوبنا هو المحرك المسرحى الأول ، كما أنه الينبوع العظيم لحياتنا المعنوية وكياننا الاجتماعى » . فلا حياة خلقية بدون كفاح داخلى .

ذلك بأن الشعور الدينى يجعل الانسان يحس بمسئوليته ازاء تصرفاته الخاصة ، ويحمله على أن يراقب أفعاله وأقواله ويراجع نفسه فاحصا ما يأتى وما يدع ، ثم يقارن بين هذا كله والمثل الأعلى الذى يرسمه أمامه الدين .

اذن فهذا الشعور الدينى يخلق حقا « حياة داخلية » تزداد غنى ورقة ومرونة كلما تعمق هذا الشعور فى قلب الانسان ، ولا يغيب على المؤلف المسرحى اليقظ أن يستغل هذه الحياة الداخلية وهذا الصراع النفسى فى مسرحياته .

غير أن هذا الميل الى تمحيص النفس أو على الأصح نزعة النفس الى تمحيص نفسها بنفسها لا تلبث أن تسىء الى المسرحية بالرغم من فائدتها الظاهرة لها ، اذ أن الرغبة فى التحليل والتأمل النفسانى تقتل الحركة على المسرح أو على الأقل تفقدها قوتها وتضعف الاحساس بها . وكأننا ببطل يتأمل نفسه فى مرآة ، أو عداء يتغزل فى شكل قدمه ويقيس عرض صدره وعضلاته بدلا من أن يدعم قوته بالجرى والعدو !

وان كان كلوديل يدرك تمام الادراك أن التحليل النفسـانى هو وحده الذى يفسر ويعلل الأحداث والحركة فى أروع المسرحيات ، فانه لا يطمئن الى المسرحية التى تقوم على هذا التحليل النفسانى فحسب ، لذا فهو يمقت « التراجيديا الكلاسيكية » التى ظهرت فى القرن السابع عشر بفرنسا ، كما يمقت الملهاة الأخلاقية أو العاطفية ، ويرى أن المؤلف المسرحى المتدين يجنب فنه هذا التمحيص الداخلى الجاف لأنه لا يؤدى الى أية نتيجة ، فضلا عن أنه يجافى الروح الدينية ، لان هذا التحليل النفسانى يقوم على تمجيد النفس . فمن واجب المؤلف المتدين ــ وهو خير من يقدر قيمة الانسان وكرامته كانسان ــ أن يحرص على ألا يقيم عملا فنيا خالدا على أكتاف الخليقة الفانية ، فهو يلقى بشخصياته فى مغـامرات فريدة عنيفة ، يعلم مقـدما أن هناك قـوة أكبر وأعظم من

شخصياته ، فيرى بدافع تدينه أن كل عمل ، سواء أكان شرا أم خيرا ، يتخذ معنى عميقا بعيدا وطابعا رمزيا ، يوحي بتلك القوة الخفية التى تسيطر على الكون ، وهكذا يذهب بانتاجه الفنى الى مدى أبعد مما هو مألوف ، ويتحطم فى عمله الفنى ذلك الاطار الذى يضم صورة للانسان القانع بالتفاهات المستسلم لتيار الحياة الدنيا ، يتحطم هذا الاطار ليتيح للانسان أن يثب فى قوة وعزم نحو ما هو جليل وسام .

أما عن مسألة الخير والشر ، فان كلوديل يرى « أن الخير وحده هو الذى يبنى » .. ويقصد بالخير كل مايتصل بروح الفضيلة وما يتم على حسب ارادة الله وحكمته .. وهذا الخير يؤدى الى نشر السرور فى الحياة والانسجام فى العالم . ونقيض ذلك ما يفعله الشر الذى يتجلى فى روح السخط عند البشر ، وانحراف الغرائز وانحطاطها ، وشرور العواطف ، وهذا الشر لا يتمخض الا عن فوضى الأخلاق واضطراب النفس ..

لذا فان كلوديل يرى أن انتـــاج الفنان ، وبخاصة انتاج المؤلف المسرحى ، اذا لم يتجه نحو الخير بمفهومه المطلق ـ يؤدى حتما الى العدم بل والى تمجيد العدم ، كما يعتقد كلوديل أن كل فن يقدم مأساة الوضع البشرى أو يوحي ببؤس الحياة البشرية ، لا يزدهر الا فى الاشادة بالعدم وبانتصار الشر والضلال ونصرة الشك واليأس .

ويحق لنا أن نتساءل : هل يوجد عمل فنى يرمى عمدا الى ابراز الشر أو يهدف الى تمجيد العدم ، أم أن الشك يبدو دائمـــا كخطوة فى البحث عن الحقيقة ، كما أن اليأس يبدو دائما كصيحة وسط السعى وراء الأمل ؟

وفى الواقع ، أن كل مؤلف مسرحى يحاول فى أعماله أن يقدم شرحا أو تعليلا لمعانى البؤس والألم والسرور والفضيلة والأمل فى الحياة .

ولا شك فى أن كل واحد منهم ينهج خطة معينة فى محاولته هذه . ولكن لابد من وجود خطة ، ويقيس كل منهم الوجود بمقياس معين . ولكن لابد من وجود مقياس ، ويقينا أنه يمكن تسليط الأضواء على هذا الجانب من الحياة دون ذاك ، ولكن لا غنى عن الأضواء أيا كان اتجاهها لتقوم للحياة دراسة وتحليل .

أما الخطة التى انتهجها كلوديل والقياس الذى يحكم به على الحياة والأضواء التى يسلطها على أحداثها ، فكلها تنبع كمـــا ذكرنا من الطابع الدينى الذى ملك عليه روحه ، فجعله يقيم المسرحية على موقف الانسان

المتضارب أو ذلك الصراع النفسانى الذى لا يهدأ ، فهو يرى أن الانسان يشعر — بل ويؤمن — بأنه كائن حر فيما يفعل وفيما يختار ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحس بوطأة قوية خفية أو نواميس تدفعه وتقوده حيث تشاء ارادة عليا غامضة · ولقـد حرص كلوديل على أن يبلور فى مسرحياته هذا الصراع التراجيدى فى قوة ملموسة مجسمة ، وكأنه يمسك فى اصرار عنيف بالعصا من الوسط فيخلق دائمـا شخصيات تسـعى وتتصرف فى حرية مطلقة ، تفوق وتسمو فوق المصالح الفردية ونزواتها ، لتضفى على هذه المصالح وتلك النزوات معنى يحدد قيمتها ان كانت من الاعمال التى تخدم ارادة الله أو تعارض مشيئته ، ثم يوجه هذه الاعمال جميعا لتسير على حسب ما يتفق مع الارادة العليا السماوية ·

وفى جميع مسرحيات كلوديل ، حيث توجه الحركة المسرحية مصاير الافراد ونزواتهم ومصالحهم واخطاءهم ، وحيث تتصرف الشـخصيات فى مطلق الحرية ، نرى أن تطور الاحداث المسرحية يسير دائما بدافع من قوة الارادة العليا ، ارادة القدر ، ويتعمد كلوديل ذلك لكى يلقى الصالحون خـير الجزاء وحتى يحظى أصحاب النيـات الطيبة من الاشرار بالصفح والغفران ، بحيث يتم كل شىء فى النهاية على حسب ارادة الله فى العالم ·

ولا يغيب عن القارىء أو المتفرج أن يلحظ تعمد المؤلف السير بالقصة الى هذا الاتجاه ، وكأنه يدفع الاحداث باصبعه لتتجه فى الطريق الذى يرى أنه يحقق ارادة الله ، كما لو كان بذلك يود أن ينير أمام الناس ارادة الله فى الحياة والعالم ·

ولعل كلوديل كان قليل التحمس لمسرح شكسبير ، برغم اعجابه بفنه ، لانه يرى أن شكسبير قد أغفل الارادة الالهية فى أعمال الانسان ، وعندئذ يرى كلوديل بنزعته الدينية أن اغفال هذه الحقيقة نقص كبير فى مسرح شكسبير ، اذ أن عدم تدخل الارادة الالهية فى أحداث الحياة معناه الفراغ والعدم الذى يزيل عن الانسان كل قيمة أو أهمية ويجرد أعماله من كل هدف أو معنى ·

وعلى عكس ذلك ، يرى أحد النقاد من ذوى الفكر المتحرر أن تجرد مسرح شكسبير من النزعة الدينية يضفى عليه قـوة الواقع والانفعـال بالاحداث ، اذ أن الانسان يواجه الحيـاة بمفرده ولأجل نفسه فحسب ويقوم بدوره فى صراعها العنيف ··

ولقد أخذ أحد النقاد «جابريل مارسيل» G. Marcel على كلوديل هذا التعمد الصارخ فى شرح ارادة الله فى الانسان ، فقال :

« ان العقل يصطدم بهول السبل التى يلجأ اليهـا كلوديل ليفرض عليه حقيقة معينة محددة ، فليس من حق المؤلف أن يتصرف كأنه نبى ، ولا أن يكتب للمسرح حوارا كأنه بحث فى تاريخ الكون .. »

وفى رأينا أن هذا الناقد محق فيما يقول ، فمن الخطأ بل ومن الخطر أن يضع الانسان نفسه مكان الارادة الالهية ، فيرتب أحداث التاريخ على حسب ما يتوهمه أنه حكمة الله وارادته الابدية .

ومهما يكن من خطأ كلوديل فى هذا الادعاء ومدى مجانبته الصواب فى تفسيره لفلسفة التاريخ ، فانه كمؤلف مسرحى قد وفق الى أن يرسم شخصياته فى صراع دائم وفى صورة كائنات حرة تتحرك وتتصرف على سفح أحداث لا سلطان لارادتها عليها !

ويقـــول ناقـــد آخر « جاك مادول » J. Madaule فى هذه الشخصيات :

« ان الانســـان يشـــعر بوطأة الحتمية والضرورة على كاهل هذه الشخصيات . ولا تصدر هذه الحتمية عن الخداع المسرحى وصناعته ، انما هى حتمية نفسانية ، تنبع من قرارة نفوســهم ومتأصلة فى كيانهم بحيث لا يمكنهم أن يفلتوا منها .

وليس معنى هذا أن المؤلف لا يصورهم أحرارا ، بل انه يجعل من المستحيل عليهم أو على حريتهم أن تقودهم الى نهاية غير النهـــاية التى رسمها لهم » ..

ولـكن هذا لا يعنى أن شخصيات كلوديل تخضع لسلطان القدر ، بل هو فى حرصه على أن يجعل تصرفاتهم نسيجا من الحرية المطلقة يود أن يبرز مرارة الالم الذى يشعر به الانسان حين تتحكم فيه قوى خارقة للطبيعة ، تطارده وتضيق عليه ، كما يود أن يوضح كيف تتشتت حريته هذه وتتبدد ارادته بين معنويات لا اتفاق بينها ولا تفاهم .

ومع ذلك فان تصوير الحرية بهذه الطريقة فى المسرحية ، على مافيه من عنصر تراجيدى ، ينطوى أيضا على عنصر الفكاهة ، وهذا يحملنا على القول بأن مسرح كلوديل لا يقوم على تصوير القدر وسلطانه ، اذ أن القدر لا يتمشى مع عنصر الهزل أو الفكاهة ، بل ان عنصر القدر يفترض لتدخله

وجود المسئولية ، فاذا لم نفترض أن المرء مسئول عن تصرفاته وأخطائه لا يمكن لنا أن نضحك من أخطائه تلك بل على العكس نرثى لهـا ونتألم لأجلها ٠

وحقيقة الامر أن كلوديل ينزع الى الضـــحك من منظر حمـــاقات الإنسان وتصرفاته الجنونية ، بل ان روح المرح التى اشتهر بها فى جلساته وأحاديثه الخاصة تتفشى فى مسرحياته ، لذا فان نظرة كلوديل الى المسرحية هى فى الواقع نظرة هزلية لان شخصياته تتسم بالحرية ومن ثم مسئولة عن تصرفاتها وأخطائها ٠

ويمكن أن نأخذ على كلوديل هـــذه النزعة الى الضحك من أخطاء الانسان ٠ فما دام يزعم أنه ينصب نفسه مكان الله فى تخطيط حيـــاة شخصياته وتحديد اتجاه أحداثها ، كان جديرا به ألا يضحك من أخطائهم بل يترفق بجهلهم ويعطف على ضعفهم ٠

واذا ما سلمنا بأن مسرح كلوديل يميل الى روح الفكاهة اتضح لنا أيضا أن روح التفاؤل تسود عليه برغم ما يبدو فيهمن اضطراب الأحداث وحتميتها ٠ فجميعها تتجه صـــوب الهدف الذى يجب أن تنتهى اليه ٠ فتفاؤل كلوديل ليس موضع جدال ٠

انما لا ينحصر هذا التفاؤل فى تصوير النـــاس فى ثوب العدالة والنقاء الروحى وأن أعمالهم تتم طبقا لواجب النبل ، متمشية مع العقل السليم ٠ كلا ، انما يتجلى هذا التفاؤل حين يرينا أن كل اعوجاج يستقيم وأن جميع الزلات تبرأ وأن كل شر ينقلب الى خير ، فالشر قائم وموجود فى صورة الخطيئة أو الحماقة فى التصرف ، الا أن القدر أو الارادة الالهية يمكنها أن تستخدم هذا الشر ليصبح خيرا ، ويقول فى هذا كلوديل :

« ان القدر يكتب كتابة مستقيمة بسطور ملتوية معوجة » ٠ فان كانت صفحة التاريخ قد كتبت بصورة مشوهة مقبضة ، فان معناها منطقى متناسق بل ويطمئن لها كل من يتخذ الايمان ملجأ وملاذا ٠

فاستقامة أمور الحياة معناها عند كلوديل أن الانسان يتمم ارادة الله ويسبح بمجده ، وعندئذ كل ما فى الانسان وما حول الانسان يفيض مرحا ونورا ، أما الفوضى والالتواء فى الحياة فتحدث حين ينصرف الانسان عن عبادة الله ليعبد مفاتن العالم من ثروة أو جاه أو مخلوقات ، وعندئذ تنشب آلام النفس وتنهال المتاعب بجميع ألوانها ، ولكن هذه الآلام وتلك

المتاعب يمكن أن تتحول الى مصدر بركة وينبوع خير ، وهكذا يفلت مسرح كلوديل من أى طابع لليأس بفضل نزعته الدينية .

ويجدر بنا ، ونحن بصدد الحديث عن نظرة كلوديل المتفائلة ، أن نحدد لون هذا التفاؤل ، وثمن الحصول عليه : فكلوديل يسلم بأن الاثم والخطيئة يجثمان فوق صدر الانسان طوال حياته ، ولا بد لحصوله على الخلاص والسلام من أن ينبذ متاع العالم الفانى ويقـــاسى مرارة الكفاح ضد الجسد ، ولكنه حين يصور هذا النبذ وذلك الصراع الأليم لا يقنـع بهذا التصوير ــ كما يفعل المؤلفون المتشائمون فى عصره ــ انما ينظر بعين الايمان الى الخلاص من الاثم والى الرجاء فى الانتصار ، فيستشف الفوز وسط الاضطراب وينادى بالنصر حتى على الموت !

ويرى كلوديل أن الحب من أخطر المغريات التى تدفع بالانســـان بعيدا عن طاعة الله ، وليس معنى ذلك أنه يرى أن الحب شر فى ذاته ، بل انه ينظر اليه كنداء طبيعى لدى الانسان ، انما يعتقد أن المرأة تمنح الرجل سعادة مزيفة غير التى ينتظرها منها ، فتستأثر بقـــوى الرجل وامكانياته ، وكأنها قوة الهية تستحوذ عليه ! فهى بذلك عدو لله . ولكن كلوديل يحول هذه الصورة الى الخير ، اذ يصور لنا المرأة فى خدمة الله دون أن تدرى : فهى حين تغرس الألم فى قلب الرجل ، وتحفر فيه للحب مكانا عميقا فسيحا ، تترك فيه فراغا لا يملؤه الا الالتجاء الى الله ، تلك هى حال النفس التى يقهرها الحب ، ولكنه يقدم لنا الى جانب ذلك نفوسا لا تستسلم لنداء الحب ، انما تنبذه وتقـــاومه فى صراع الابطال ، مما تتمخض عنه مواقف عنيفة ومشاعر سامية يزخر بها مسرح كلوديل .

ومما يدعو للدهشة فى تصوير كلوديل للحب ، أن من كتب لهما أن يتبادلا شعور الحب يلتقيان عادة فجأة وبدون مقدمات ، وما يفصحان عن حبهما المتبادل حتى يضطرا الى الانفصال بسبب أحداث الحياة : فمثلا فى رواية « الحذاء الحريرى » يظل المحبـــان ، حتى المشهد الاخير ، كل منهما فى منأى عن الآخر ، وحين يلتقيان لحظة قصيرة يعمد المؤلف والمخرج الى تصويرهما على المسرح بصورة لها مغزاها ، فتسلط عليهما الاضواء بحيث يلتقى ظلهما كخيال على حائط المنظر المسرحى ، وكأنه شبح الاثم على جدار الابدية .. ومن بينهما يمتد البحر رمزا مزدوجا للعنصر الذى يربط ويفرق بين الاحباء .

وهكذا يتضح العمق المعنوى والاخلاقى فى مسرح كلوديل كى يتجسم

العنصر التراجيدى بتصوير النزعة المزدوجة للطبيعة البشرية التى يدفعها فانون الجسد والرغبة فى السعادة الدنيوية الى اتجاه يتعارض مع قانون السماء ومع مستلزمات التسامى الروحى نحو الكمال . ذلك هو الصراع النفسانى الذى يضطرم فى قلوب المحبين فى مسرح كلوديل .

ولكن أليست هذه مغالاة من جانب هذا الاديب الفيلسوف ؟ هل حقا تتعارض طاعة الانسان لنداء الحب مع طاعته للقانون السماوى ؟ أليس هذا الناموس الالهى هو الذى غرس بذرة الحب فى قلب الانسان لتزدهر حين تكتمل شخصيته ؟ وهل الرغبة فى التمتع المعتدل بمتـــاع الدنيـــا تتعارض مع القانون السماوى ؟ أو ليس صاحب هذا القانون هو الذى خلق هذا المتاع لينعم به الانسان ؟

هناك مغالاة ولا شك من جانب كلوديل ، بل يأخذ عليه بعض النقاد مآخذ أخرى : فيرون أن أحدا لم يقدم للقراء صـــــورة مشوهة مضطربة لمغامرة الانسان فى الحياة أكثر مما فعل ، اذ يشوبها التناقض والتضارب، ويغلب عليها طابع العنف المتعمد ..

بل ان النقاد المعجبين به لا يطمئنون جميعا الى حكم المستقبل على مسرحه ، فيقول أحدهم : «لقد انطفأت شمعة كلوديل وسط مجد لاتشوبه ظلال ، ولكن قد تقسو الاجيال القادمة فى الحكم عليه ! »

ولكن مهما قست الاجيال فى حكمها على الاديب النبيل ، فلن تنال من نبله شيئا ، فالجزر العالية ستظل عالية كالطود مهما هاجت الامواج من حولها ، انها تهيمن على البحر دائما أبدا .

٣ ـ « جان جيرودو » (١٨٨٢ ـ ١٩٤٤)
Jean GIRAUDOUX

في الفترة ما بين الحرب العـــالمية الاولى والثانية ، قامت حركة تنزع الى الارتفاع بالانتاج المسرحي في فرنسا الى آفاق الشعر بفضـل الخيال والرمز • ولقد ازدهرت في تلك الفترة جميع ألوان الادب ماعدا الادب المسرحي •

والمؤلفون المسرحيون الذين ظهروا في تلك الفترة أمثال « فيلدراك ، ولنورمان ، وبوهلييه » لم يكونوا من ذلك الطراز العمـــلاق الذي يدفع الناس الى مبايعته بالامارة الادبية •

وقصارى القـول كان التأليف المسرحي حين ذاك يعـــاني من ذلك الفراغ الذي ران عليه ، وجعل يتلمس من يملؤه من أساطين الفكر الى أن ظهر « جيرودو » ليتبوأ على عرشه •

لقد استوى « جيرودو » على عرش الادب المسرحي في فرنسا منذ ليلة ١٠ من مايو سنة ١٩٢٨ حين رفعت الستار في مسرح «الشانزيليزيه» في باريس عن رواية **سيجفريد** ***(Siegfried)*** فسرت في المتفرجين تلك الهزة التي تشبه القشعريرة والتي يثيرها التجديد الفني ، ولا سيما حين يتسم الابداع والابتكار بطابع الشعر في الكلام المنثور وبروح الخيال في النظر الى الامور •

لم يكن « جان جيرودو » شابا حدثا في ســـنة ١٩٢٨ • فلقد كان آن ذاك يبلغ من العمر ستا وأربعين ســـنة • فبعد أن التحق بالسلك السياسي سنة ١٩١٠ ثم خاض غمار الحرب جنديا بسيطا وأصيب فيهـا بجرح خطير ـ قام بمهمات رسمية في البرتغال وفي أمريكا ، ثم عاد الى فرنســا وألف كتبــا فريدة تفيض بطابع الشعر وروح الفكاهة ، مثل **«البينور»** *(Elpénor)* و **«سيمون العاطفي»** *(Simon le Pathétique)* و **«سوزان والمحيط الهادي»** *(Suzanne et le Pacifique)* و **«سيجفريد والليموزيني»** *(Siegfried et le Limousin)* ، ثم كتب في سنة ١٩٢٥ قصة سياسية طريفة بعنوان « **بيللا** » *(Bella)*

ومن هذا يتضح أنه حين جاوز الحلقة الرابعة من عمره كانت قد توطدت مكانته الاجتماعية والادبية واستقر مركزه فى السلك السياسى ، فقد أصبح الكاتب الكبير الذى يجمع بين الثقافة العالية كخريج من مدرسة المعلمين العليا فى باريس وبين المنصب الرفيع فى وزارة الخارجية ٠

ذلك بأن تكوينه الجامعى أضفى عليه ثقافة كلاسيكية متينة ، وزوده باحساس مرهف يهوى الآراء البـــديعة ويتذوق الافكار العميقة ٠ وان تكوينه العلمى هذا هو الذى نمى فيه الرغبة فى تعليم الآخرين ، اذ أن الدعابة عنده غالبا ما تنطوى على درس عميق يقدمه فى ثوب من المرح ٠ واننا لنخطىء فى فهم جيرودو لو رأينا فى روح الدعابة التى تغمر كتاباته مجرد فكاهة للمزاح ٠ غير أن روح الدعابة نفسها قد اتسمت هى أيضاً بطابع ثقافته فبدت عميقة طريفة ، يشوبها التكلف أحيانا ، ولعل هـــذا التكلف — من قبيل المغالاة فى الاناقة التى يحرص السلك السياسى على التحلى بها ٠

والواقع أن لون العمل فى وزارة الخارجية قد أكسب جيرودو حرصا على مراعاة النسب الخلقية فى تحليل النفسيات ٠ وهـــذا ما يتميز به الدبلوماسى الذى تنقل فى أسفار كثيرة وتعرف الى أناس كثيرين ، ثـــم أدرك أن نفسية الناس تختلف باختلاف البيئة والمجتمع ، كما اكتسب جيرودو فهما خاصا للوطنية ينطبع بطابع البســـاطة والاعتدال المتئد ؛ فلا تشوبه حماسة من لم يعبر حدود بلاده قط ٠ اذ يلاحظ دائما أن من يتنقلون فى أسفار كثيرة خارج أوطانهم ، ولهم من استقامة الفكر والشعور ما يحفظ عليهم حبهـــم لوطنهم ، يكتشفون المعنى الاصـــيل للوطنية ، والمبررات المتينة التى تدعم حب الوطن ، ولقـــد كتب جيرودو أجمـــل صفحات مؤلفاته فى هذا الصدد ٠

هذا الى أن صفحاته الوطنية تلك تحمل معنى أشد عمقا فى نفسه ، اذ يصل حب الوطن الى جذوره الاولى المتأصلة فى قلبه ، فيهز أوتار حبه لمسقط رأسه فى تلك القرية المسماة Bellac والتى يضمها اقليم Limousin الزاخر بالغابات فى وسط فرنسا ٠

لقد استطاع جيرودو أن ينتقل فى أسفار متعددة ، وأن يقرأ الكثير فى دراساته ، وأن يضطرب بشئون الحياة هنا وهناك ، ليشكل بخياله الصورة التى تروقه هو عن الدنيـــا ، ولكنه لم يستطع أن ينسى مسقط رأسه ، فكان يعود دائما الى نقطة البداية ، الى مصدر القيم جميعا ٠ انه يعرف دائما طريق العودة الى Bellac

وان كان لحياة كل انسان تاريخ خاص بهـــا فلحياة روح الشاعر أيضا تاريخ تمتاز به · وتبدأ حياة هذه الروح بحدث جوهرى أشبه بأول لقاء للعذراء مع الدنيا ، فهى تبدأ بأول الهام تفجر معه ينبوع الوحى · ولعل هذه الومضة الاولى فى حياة جيرودو الادبية قـــد انبثقت حين قام بنزهة خلوية مرحة ، وقد تضجت روحه ، بين حقول مقاطعة «ليموزان» وأغلب الظن أنها كانت فى أحضان فصل الخريف حين يكون النسيم محملا بعبير الارض المعشبة ، ويغمر الغابات الموحشة جو من الغموض والكآبة يمتدان به الى أفق مرفوع الهامة ، فى امتداد ريفى أصيل ، وتسرى الحياة فى بساطة واستقامة وفى نقاء الطبيعة الهادئة التى تستسلم لسنة الكون·

كان هذا كله كافيا ليبذر فى روحه بذرة الصـــور الحية المجسمة والمشاعر الجوهرية فتخلق توازنا رائعا بينهـــا وبين نزوات ذكائه التى تنزع أحيانا الى التكلف والصناعة والتجويد ·

والحق أن جيرودو قد ولج باب الآداب عن طريق التكلف والصناعة والتجويد ، أو بمعنى آخر قد ولجه عن طريق « التـــأثرية الادبيـــة » « L'impressionnisme » التى تستمد جمالها من سحر اللفظ لا من عمق الفكرة: فبدأ فى أول الامر أستاذا لهذه المدرسة الجديدة التى قامت غداة الحرب العالمية الاولى تنشد أسلوبا جديدا فى الجمال بالتلاعب اللفظى والبيان الرائع ، غير أن هذه المدرسة ليست من مبتدعات القرن العشرين ، وانما هى أسلوب فى النظر الى الانسان والى العالم ، فهى اذن نزعة دائمة من نزعات الفن ، يمكن القول معها بأنها مرتبة من الثقافة العليا تتجلى فى الادب حين يستنفد هذا الادب جميع الموضوعات التى يمكنه أن يطرقها ، وعندئذ يلجأ الاديب ، سعيا وراء الخلق والابتكار ، الى التجديد فى اللفظ والافتنان فى ابداع التراكيب · ولعل هذا الاتجاه يكسب الخيال قـــوة وخصبا لتأتى معه الصورة جديدة حية · وان كان المعنى لا يجد فيها شيئا جديدا ، فانها تضفى على الاسلوب طابعا شاعريا ·

ولا شك أن أدباء هذه المدرسة يرتطمون بصخرة قوية يتحطم عليها بعضهم حين ينساقون وراء المهارة فى الصياغة انسياقا يصبح معه الانتاج صناعة لا تستند الى موهبة ولا الى وحى أو الهام ·

ذلك بأن الجهد كله ينصرف الى تجويد الالفاظ والتلاعب بها بدلا من ان يفرغ الى تعمق الفكرة واستكناه أغوارها ! وهكذا لا يجد القارىء أفـكارا دسمة فى الاعمـاق ، انما يرى بريقـــا من الاستعارات والكنايات

يتألق على سطح الاسلوب ، وان كانت ثمة فكرة هنا أو هناك فهى تتلاشى فى فيض المحسنات البديعية ٠

وهنا يتجلى اعجاز جيرودو ٠ اذ تحت ستار براق من الالفاظ والصور الرائعة تنبثق الفكرة القوية لتتألق هى الاخرى تألقا مطردا سواء بسواء ٠

والفكرة الرئيسية التى يمكن أن تكون قاعدة يتبعها جيرودو فى انتاجه لا تكاد تخرج على أن نحب الحياة ونقبلها على ما هى عليه ، دون تصنع العظمة أو التسامى ، مؤثرين الشعور الصادق السليم على تهويل المشاعر وطنطنتها ٠ وهنا يذكرنا جيرودو بالاديب « بروست »(Proust) اذ يرى كلاهما اننا نفهم عمق كياننا وتنفذ الى جوهره فى اللحظات العادية لوجداننا ، عند الاحساس مثلا بلذة طعام شهى أو جمال زهرة من الزهور ٠ ويكون ادراكنا لكياننا فى هذه الظروف العادية أدق من ذلك الادراك الذى ينجم عن ذكرى الانفعالات القوية التى مررنا بها أو الاحداث الخطيرة التى تعتور حياتنا ٠

وعلى ضوء هذه الفكرة يحلل جيرودو الحالة النفسية بالاحداث المألوفة المطروقة ، مما يخلق صلة قوية بين الصغير منهما والكبير فتبرز المفاجآت الطريفة التى تزكى روح الدعابة والهزل ، ثم لا تلبث أن تصبح أسلوبا فى التعبير بل وفلسفة فى التفكير والتحليل ، ولكنها فلسفة تهدف الى البساطة اذ توضح لنا أن القوى الحتمية التى تسير حياتنا لا تاتينا دائما فى ثوب من الروعة والصولة الزائفة ، انما هى قائمة أمامنا فى كل لحظة ويستطيع الصبى الصغير أن يفقه لغتها ٠

وبفضل فلسفة البساطة هذه تكتسب نظرة جيرودو الى أمور الحياة وداعة وهدوءا ، تنمى الامل وتذكى التفاؤل ومن ثم تحمله على أن يرى الخير وسط الشرور ويؤمن أن ضياء النور ينبثق من خلف غلائل الظلام ٠

فهو ينظر بهذه الروح الى أهوال الحرب وظلام الليل وعجلة الزمن ومتاعب الحياة ٠

فحديث الحرب مثلا يتيح له تمجيد الوطن والوطنية ٠ فلم يسبق لأحد أن تحدث عن الوطن خيرا من جيرودو أو بطريقة أبسط منه ٠ وهو حين يعرض لموضوع الحرب لا يقصد أن يبرز بشاعتها التى عرفها عن كثب ، انما يتلمس لهـا ناحية غير بشعة ، كان يذكر رفاقا فى المعركة ما كان يستطيع أن يعرفهم لو لم تكن هناك حرب ٠

وهكذا ينظر أيضا الى الشيخوخة والموت : فالانسان الذى يفكر فى مصيره لا يصطدم بفكرة أشد كآبة من فكرة الشيخوخة الحتمية والموت الذى لا مناص منه ، أما عند جيرودو فللشيخوخة سحرها وجمالها • بل والموت نفسه يمكن أن يصبح أليفا ، كما أن الزمن فى نظره ليس عدوا يذهب بنضرة الصـــباح باليد اليسرى ثم يجلب باليد اليمنى الشيخوخة والموت ، بل اننا لنراه فى أغلب الاحيان يصور الزمن فى صورة ساحر يحمل لا منجلا يقلع وينتزع ، بل يحمل عصا سحرية تحـــول الأسمال البالية الى ثياب جديدة ، وتصير الليل البهيم فجرا وضاء • فيقول فى احدى رواياته : « لقد دارت النجوم مقدار مليمتر واحد ، وهذه حركة كافية لكى يصبح كل ما فى السماء جديدا » ويختتم القصة بهذه العبارة : « غدا يبدأ كل شىء من جديد » وهى عبـــارة تصلح لان تكون شـعارا لجيرودو • اذ من أبرز مشاعره الرغبة فى أن يلمس كائنات نضرة ، وأشياء لم يسبق أن مسها أحد ، وأن يحيـــا فى عالم لا يعرف الا الفجر وضياء السحر !

والواقع أن هذا الاديب الذى يستهويه تنميق اللفظ وتدبيج العبارة يمقت مقتا شديدا التصنع فى الشعور والتكلف فى الاحساس والوهم فى الافكار ، فهذه أمور تعوق الانسان عن أن يحيا فى سذاجة البراءة • وهذه النزعة تتجاوب مع فلسفة البساطة التى ينظر بها جيرودو الى أمور الحياة •

فان كان يترفق فى حكمه على الحرب مثلا فهذا لانها تجرد الانسان من مظاهر الأبهة وتحمله على الاكتفاء بما هو ضرورى ، وتشده الى الارض التى ينبغى أن يدافع عنها والتى يجب أن ينام على أديمها وقد اتجه بناظريه نحو النجوم فى انتظار أن ينضم ترابه اليها !

وان كان يترفق أيضا فى الحكم على ظلام الليـــل فلأنه يرى فيه السلوى والعزاء ، والراحة من العناء ، فالليل حجاب يستر الفقير بعيدا عن دائنيه ويحمى الناجح من الحقودين !

أما الموت فـــلا يراه مفزعا ، اذ المهم أن يواجهه الانسان فى وقار وكرامة ، دون تهويل أو فزع وبدون أساليب البلاغة ، أو تفكير الفلاسفة النظريين ، انمـــا يجب أن نرى فى الموت ما نحسه فى المقطع الموسيقى العذب الرخيم الذى يختتم السيمفونية المحكمة البناء لتتحد بعده بعـــالم الصمت والسكون ، هكذا ماتت « بيللا » فى القصة التى تحمل اسمها •

وعلى هذه الصورة يبدو عالم جيرودو فى قصصه ورواياته : عالم

لا سلطان للشر عليه ، فيقول فى احدى قصصه : « اننى أحيا كما كان يحيا آدم قبل أن يقترف اثما ، فلا تحمل أفكارى عبء الشعور بالذنب أو المسئولية أو الحرية » !

وفى عـــالم كهذا لا تصبح فكرة وجود الله فكرة مزعجة ، بل على العكس فكرة هادئة غير ملحوظة ، ونعتبر الله المنسق الاعظم الذى خلق كونا مبتكرا ، فيه الشر عنصر لازم للخير، وفيه يتعانق الليل بالنهار والشيخوخة بالشباب والموت بالحياة عناقا متجانسا منسجما ! أما نواميس الحياة فهى على حالها لا يمكن أن تتبدل . انما علينا بالحكمة كى نلائم أنفسنا معها . فيتخذ بذلك موقفا يشبه فلسفة الرواقيين . وان كان الفيلسوف الرواقى عادة شيخا متقشفا عبوسا يتفوه بآراء مطروقة مقبضة ، وينبذ فى ترفع وعلياء الزهور التى تقدمها له الحياة ، الا أن جيرودو على عكس ذلك ينادى برواقية مرحة ، وحكمة لا وهم فيها ولا قلق ، بل لا سخط فيها ولا ادعاء !

لقد كان اذن من قبيل الاعجاز أن يوفق جيرودو الى التعبير عن فكرة متواضعة وطبيعة فى أسلوب دقيق الصناعة يلمع بصور وألفاظ براقة الى حد قال معه أحد النقاد : « ان العبـــارة عند جيرودو تطغى على الكتاب فتبتلعه كنهر جارف وتلتهمه كما تلتهم الحشرات أوراق الغابة الخضراء» !.

ولئن كانت هذه الظـــاهرة عند جيرودو موضع نقـــد وهجوم فى قصصه ، الا انه قد تدارك الامر فى مسرحياته وعمل على تلافيهـــا بصورة ملحوظة :

فمنذ سنة ١٩٢٧ أخذ جيرودو يفكر فى الكتابة للمسرح محاولا أن يصوغ قصصه فى قالب مسرحيـــات ، ولكنه تعرف الى الممثل الشـــهير « لوى جوفيه » (Louis Jouvet) فكان له المرشد والملهم ، فجعل من جيرودو مؤلفا مسرحيا يعنى بتركيز الاسلوب والفكرة . وحين شكا اليه أحد المؤلفين العجز عن كتابة مسرحية لعـــدم وجود موضوعات صالحة ، اجابه جيرودو بأنه «لا يحتاج التأليف المسرحى الى موضوعات صالحة ، انما يحتاج الى أفكار ! فالموضوع معناه حبكة وحركة لتصور بها شخصيات ، أما الفكرة فهى رأى بسيط أو هى موقف من المواقف يلف حوله الذكاء بعض الآراء الطريفة ، ويضفى عليه الخيال خيوطا من الرمز ، ويكسبه ابداع المؤلف تعليقات طريفة مبتكرة أشبه ببريق صواريخ الأعيـــاد ، ويكسبه الافكار المطروقة ، عن الحياة والموت أو الحب والسعادة ، بنور جديد لم يعهده الجمهور من قبل » .

وهكذا ينساب مسرح جيرودو فى ألحان متلاحقة وخيوط متشابكة فى تموجها ، تزيح عنه ملل الرتابة وتكسبه تنويعا وتجديداً • ثم تتجلى وحدة المسرحية فى طيقة الاسلوب الرفيع وأفكار البساطة النقية والخيال الغريب •

وهكذا جاءت مسرحية « **سيجفريد** » أفضل بكثير من القصة التى تحمل العنوان نفسه • وان كانت هذه المسرحية تراجيديا عن موضوع حديث ، فالملهاة التى كتبها فى نوفمبر سنة ١٩٢٩ بعنوان « **أمفتريون رقم٣٨** » (*Amphitryon 38*) تنتمى الى القصص القديم ، غيرأن المسرحيتين قد كتبتا بمداد واحد يمتزج فيه الجـــد بالهزل ، والمواقف المضـــحكة بالعاطفية • وكلتاهما تعبر فى الواقع عن فلسفة واحدة ، وهى أن يقبل الانسان الوضع الذى هو عليه ، وأن يفضل الشعور الهادىء على الانفعالات والنزعات القـــوية ، وأن يؤثر الطبيعى البسيط على الجليل المتسامى ، وأخيرا أن يحاول اقامة السعادة على أساس من الحكمة والبساطة واستقامة القلب وطهارته •

ولا شك فى أن عرض القصة فى ثوب الأقدمين أمر يطرب له هـــذا القلم الذى نشأ على دراسة القدماء وثقافتهم • ولقـــد قال فى ذلك أحد النقاد بعد العرض الاول لملهاة « **أمفتريون** » (*Amphitryon*):

« ان هذه الملهاة تمرين على الادب الرفيع قام به خريج ممتاز من مدرسة المعلمين العليا ، بل وشاعر رقيق الاحساس ! »

ولا يمكن الجزم بأن جيرودو قبـــل أن يكتب مسرحيته « **أمفتريون رقم ٣٨** » قد قرأ الروايات السبع والثلاثين التى كتبت قبله عن الموضوع نفســه ، ولكن الواضح أنه قد غير النظرة الى هـــذا الموضوع دون تعديل جوهرى فيه ، بأن سلط الاضواء على المرأة « الكمن » (Alcmène) بدلا من تسليطها على « أمفتريون » (Amphitryon) وحده ، فجعل منها امرأة وفية لزوجها تؤثر حبه على حياة الخلود مع « جوبيتر » (Jupiter) • ثم يخلص الى درس فلسفى وهو أن الانسان اذا لم يستطع أن يفلت من حكم القدر أو من ارادة الآلهة ، فانه يستطيع أن يقهره عن طريق العقل والكرامة كما فعلت « الكمن » (Alcmène) حين أقنعت «جوبيتر» (Jupiter) بأن يعدل عن حبه لها ليتركها وفية لزوجها تعمل على اسعاده • وهذه صورة من صور التفاؤل عند جيرودو •

وان كانت هذه المسرحية أشرفت على أن تكون ماساة فان جيرودو

اقبل فى سنة ١٩٣١ على كتابة مأساة بعنوان *Judith* وبالرغم من أنه لم يكن موفقا فى اختيار موضوع من التوراة ، فان فكرة التفاؤل عنده أخذت تزداد تفاوتا فى ألوانها : فمن ناحية نراه يتمشى مع الرومانتيكيين فى اعتبار الانسان صالحا وطيبا بطبيعته طالما أن الحضارة لم تفسده ٠ ومن ناحية أخرى نراه ينفصل عن المدرسة الرومانتيكية حينما يتحاشى العواطف المضطرمة أو المتسامية أو يتحاشى كل نزوع نحو ما هو مطلق ، فيعود الى طريقته الكلاسيكية بأن يشد الطبيعة البشرية الى العقل ويربط السعادة الى الحكمة والعواطف الى خفقات القلب النقى ٠

وبعد أن اختبر جيرودو كتابة الملهاة والمأساة ، وصل الى صياغة جديدة للمسرحية حين قدم رواية « **اللحن الاضافى** » ***(Intermezzo)*** فى سنة ١٩٣٣ ، وهى ملهاة شاعرية يجد فيها تجاوبا مع استعداده فى التأليف ٠ فالموضوع من ابتكاره ومن خياله البحت وفيها يقوم شبح بأحد الادوار الرئيسية فيلتقى هذا الشبح بمدرسة فتاة ويلقى لها أضواء مختلفة على جوانب الحياة ، ويضفى على قيمها ألوانا جديدة من الفهم والنظر ٠ الا أنه حرص على خلق جو المسرحية فى صورة واقعية ، فلجأ الى وصف قريته فى مقاطعة « ليموزان » ٠ ولكن الذى يعنينا فى القصة هو أن جيرودو قد سجل تقدما ملحوظا فى فكرة التفاؤل التى بدت سطحية فى المسرحيات السابقة بالقياس الى مسرحية « **اللحن الاضافى** » ٠ وتعتبر هذه المسرحية من أغنى وأجمل ما كتب جيرودو ٠ فهى تعرض لنا خطأ النظرية القائلة بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، اذ أن الامور لا تسير على خير مايمكن أن تسير عليه ، فالحظ أعمى والاوضاع الاجتماعية تفرض على الافراد الوانا من الحياة لا تتجاوب مع الرغبات المتأصلة فى قلوبهم ، هذا الى أن المجتمع زاخر بالحمقى والأشرار !

وقصارى القول ان هذه المسرحية تعلمنا أن الحياة لا تستقيم بدون الخيال والاحلام التى تكمل نقصها وتصلح المعوج فيها ، فلقد كانت بطلة هذه المسرحية ، وهى المدرسة «ايزابيل» تحيا فى عالمها الصغير الرتيب وتتحلى بفضائل الحكمة والجمال ، وتحظى بتقدير رؤسائها وسكان بلدتها ، الى أن جاء اليوم الذى ظهر فيه « الشبح » فتبدل كل شىء : أخذت «ايزابيل» تلقى دروسها فى الهواء الطلق وتنقل وسط المراعى الخضراء السبورة اللازوردية والطباشير الذهبى والحبر الوردى والقلم الاصفر ، ثم اتخذت من «الصفر» أعلى درجة لانه قريب الشبه الى مفهوم اللانهاية ٠

ويقينا أنها أدخلت بذلك السعادة على قلوب الصغار وجعلت الحياة

شائقة ممتعة • ولكنها لكى تصل الى ذلك أخلت بكثير من النظم الاجتماعية والخلقية ، فلكى تسترد الدنيا بهاءها الفطرى الاصيل ، ينبغى أن تحل العاطفة محل الواقع وأن يحل الخيال محل العمل •

وهكذا أصبح كل شيء اخلاصا ونقاء ومرحا من حول «ايزابيل» ، غير أن الامور المعنوية والخلقية ، والنظم الاجتماعية كانت تستند الى أوهام لطيفة وأكاذيب نافعة لم تلبث جميعها أن تبددت •

ذلك هو المعنى الرئيسى الذى يرمز اليه «الشبح» : فهو يتدخل فى الحياة اليومية العادية ليحمل نداء السعادة • ولكنها ليست سعادة العقل أو العلم أو النظم القائمة ، انما هى سعادة الخيال ، سعادة العاطفة • بل وأكثر من ذلك ، فهذا الشبح يأتى من العالم الآخر ليذكر الناس بأن هناك سرا عظيما غامضا يلف الحياة والاحياء • كما أن هذا الشبح يود أن يعود الى الحياة بفضل ايزابيل لينتصر على الموت ، تلك المحنة الكبرى ، أو أن ينقل ايزابيل الى عالم الموت وكأن هذا العالم سماء أعظم نقاء من الحلم والخيال •

أما «ايزابيل» العاقلة فهى تصغى الى «الشبح» وتشعر بلذة من السرور لا يمكن أن تنساها فان كانت الروح المقيدة داخل الجسد يمكنها أن تسمع نداء لا تستطيع أن تلبيه الا اذا جلبت على نفسها الالم وعبثت بالانظمة القائمة ، فان جيرودو يتساءل : مادام الامر كذلك ، أفلا يدل هذا الوضع على أن فى الوجود نقصا وخللا وشوائب ؟ اذن ما دامت هذه هى حال الحياة البشرية : مزيجا من الخير والشر وخليطا من النور والظلام وضربا من الغموض والوضوح ••• فكيف يمكن تحملها ، وكيف يمكن الاجابة بأمانة عن سؤال القدر وندائه ؟ ان جيرودو يتخيل اجابتين :

الاولى اجابة مفتش التعليم وهى رد سخيف ردىء يقتصر على الايمان فى سذاجة واعتداد بما أرساه العقل فى نطاقين رئيسيين هما العلم الذى يبلغ ذروته فى الاحصائيات ثم النظام الادارى الذى يخنق الحلم والخيال تحت عبء الايجابية الضيقة الكئيبة • ثم يضيف هذا المفتش قائلا : « ان الله لم يدبر السعادة للمخلوقات انما رتب لهم تعويضات تكافئهم على كفاحهم ، وهى صيد السمك بالصنارة والحب وهذيان الشيخوخة ! » •

أما الاجابة الاخرى فهى اجابة مفتش المقاييس والموازين ، وهى رد ألطف وأحكم ، وبالرغم من أن عمله ينتمى الى نظم ادارية عقيمة ، فانه حرص على أن ينقذ الخيال ويحفظ على الاحلام والعاطفة حقهما • كما حرص على أن يستسلم لنداء «الشبح» لانه يبحث عن السعادة فى حقيقة

الوجود لا فيما وراء الحياة ، فهو ينشد السعادة فى حدود حياته وأوضاعها ، لا فى دائرة الادعاء والسخط على هذه الحياة ٠

وهو بهذا يتفوق على مفتش التعليم لأنه يرفض سذاجة العقل التى نادى بها هذا الاخير والتى هى رذيلة تضيق من افق الحياة ، مؤثرا عليها سذاجة القلب التى تجعل الحياة محتملة بل ومثمرة ، كما أنه يتفوق أيضا على «الشبح» الذى لا يطلب من الاحياء الا أن يلحقوا به بعد حياة الكفاح ٠ أما «ايزابيل» فهى تعرض عن مغالاة الحلم والخيال وتتمسك بالروح الشاعرية وبرقة العاطفة ٠

وفى سنة ١٩٣٥ قدم جيرودو مسرحية « لن تشب حرب طروادة » *(La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*، وبذلك عاد الى المسرح اليونانى ليلتقى به مرة أخرى بعد عامين حين يقدم رواية « الكترا » *(Elèctre)*.

ويقينا أن جيرودو يوفق فى عرض المسرحيات المستقاة من الادب اليونانى ما دام يعالج الموضوع من بعيد ، أى أنه لا يحاول اثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكتفيا بايقاظ ذهنه واشباع عقله ٠ وبديهى أن جيرودو لم يبتكر فكرة الاقتباس من مؤلفات هوميروس أو أدباء الاغريق ليكسب موضوعاتهم ثوبا حديثا ٠ فقد كان هذا الاتجاه بدعة شائعة فى عصره ، يكفى للتدليل عليها ما كتبه «جيد وكوكتو» (Cocteau) و «أنوى» (Anouilh) و «سارتر» (Sartre) من قصص مستقاة من الاساطير الاغريقية ٠

والذى يعنينا من هذه المسرحية ـ كما فعلنا من قبل ـ هو الدرس الذى نخلص به منها ٠ فأمامنا هيكتور وأوليس ، بطلان ، يفخر كل منهما بحكمته وبشجاعته ، وكلاهما يقدر الآخر خير تقدير ، ويود أن يتجنب الحرب وأن ينتصر العقل على القوة ، والذكاء على الحمق ، والمحبة على البغضاء ٠ فلقد بذل كل منهما ما استطاع من جهد ليتحاشى الحرب ولكن القدر كان أقوى منهما فاندلعت الحرب برغم أنفهما ٠

وتكشف لنا هذه المسرحية عن تطور ملحوظ فى تفكير جيرودو ، فان التفاؤل المطلق الذى تميزت به مسرحياته وأعماله الاولى قد خفت حميته ، فأصبح يرى أن الانسان مهما يحد من عواطفه وانفعالاته ، ومهما يقنع بأن يحيا فى دائرته ويعمل فى نطاق اختصاصه ، أو ـ كما يقولون ـ يكتفى بأن يزرع حديقته ٠٠٠ فانه لا يطمئن أبدا الى صروف الحياة من حوله ٠ فلا شىء يمكن أن يحميه من تقلبات الزمن وزلازل الارض وشرورها التى تدمره وتفنيه ، فالشر والعنف لا يقتصر وجودهما على الكون الخارجى من حولنا بل هما كامنان غالبا فى قلب الانسان نفسه ٠

ثم تأتي مسرحية «الكترا» *(Electre)* في سنة ١٩٣٧ لتدخل تعديلا آخر على مبدأ التفاؤل عند جيرودو ، اذ نرى من هذه المأساة مدى الخطر الذي ينجم عن المشاعر الطيبة الجميلة ٠ فقد أثارت « الكترا » البلايا والكوارث بوفائها للفضيلة وتقديسها للواجب وحرصا على الطهارة والنقاء ٠

غير أن تشاؤم جيرودو لا يبلغ أبدا حد التشاؤم المطلق ، فهو يرى أن التاريخ ــ وان بدا كئيبا معتما ــ ليس سوى اطار خارجي للحياة البشرية وأن هذه الحياة حين ترتبط بنظام الكون تتفتح أمامها فرص من التناسق المنسجم والمرح الهنيء الذي لا تقوى عليه التقلبات والحروب ولا تنال منه بشاعة الناس ولا ينال منه عنفهم ٠

ويقول في ذلك : « **ترى بأي اسم نسمي النهار حين يطلع ، في يوم كهذا ، على مناظر التخريب والدمار ؟ ترى بماذا نسميه حين يطلع علينا وقد فقدنا كل شيء ، وقد اندلعت ألسنة النيران تلتهم المدينة ، وأخذ الابرياء يقتل بعضهم بعضا ؟ ترى بماذا نسميه ؟ فعلى الرغم من هذا كله لا يزال في الهواء متنفس ، وعلى الرغم من هذا كله نرى المذنبين يحتضرون في ركن من أركان هذا الصباح ، ترى بماذا نسميه ؟** ثم يجيء لنا جيرودو بالجواب الذي يبعث في النفس بريق الامل والاطمئنان : « **ان له اسما جميلا كل الجمال ، انه يدعى الفجر !** » ٠

وفي سنة ١٩٣٩ قدم جيرودو مسرحية « أونديين *(Ondine)* » ولكن لم تلبث أن اندلعت الحرب العالمية الثانية فكتب مسرحية «سادوم وعامورة» التي مثلت سنة ١٩٤٣ حين كان الالمان يحتلون فرنسا ٠٠ فكان طبيعيا أن تأتي هذه المسرحية أشد ما كتبه جيرودو ظلاما وكآبة ٠ ثم مات في آخر يناير سنة ١٩٤٤ قبل أن تتحرر بلاده ، وقبل أن يتم « مجنونة شايو » آخر مسرحياته ٠

وتبدو لغة هذه المسرحية كتلة ضخمة من الازهار لم تقربها بعد يد البستاني بالتهذيب والتشذيب ، بيد أن هذه المسرحية انتاج هام في نظر المؤرخ وفي نظر الناقد ، اذ نلتقي فيها بالافكار الرئيسية التي يمتاز بها مسرح جيرودو ، وقد أضيئت بشفق الغروب الخافت أو بضوء السرداب المعتم ٠ ولقد أقدم الممثل العظيم « لوي جوفيه » (Louis Jouvet) بدافع الوفاء لعهد الصداقة ، على تمثيل هذه المسودة التي اتخذت قدسية الوصية والتي تتضمن فكرة جديدة هي « نظرية » العشاق المتبجحين ٠ فهم جماعة لا يستحون ، قد وضعوا أيديهم على المقدسات جميعها ، بل اغتصبوا الماء

والهواء ليبيعوا غاليا كل ما تهبه السماء ، وليتجروا بقيم القلب والنفس الى حد أصبحت معه السعادة أمرا مستحيلا .

ولكن لحسن حظ الناس ، هناك الى جانب هذه الجماعة قلوب طاهرة نقية ان اتحدت وتضامنت ، تحققت سلامة الدنيا وسعادتها . وبين هؤلاء العشاق المتبججين الذين يسممون الحياة ، والانقياء الاطهار الذين يسعون وراء بهجة القلب ، تبرز « المجنونة » كما برز « الشبح » فى مسرحية «اللحن الاضافى» ، لترمز الى نداء الحلم والخيال ، هذا العنصر الضرورى لايقاظ القلب واذكاء الخيال ، غير أنه فى الوقت نفسه عنصر خطير اذا عطل التفكير السليم أو أطفأ وقدة الذكاء الفطرى وأخل بروح التواضع والوداعة .

والحق أن مسرحية « مجنونة شايو » *(La folle de Chaillot)* تحقق نظرة جيرودو الى العالم وتبرز التناقض بين التصنع والزيف والانانية ، وبين الحقيقة الأصيلة التى لا يبلغها سوى الابطال والاطفال والشعراء والمحبين .

غير أنه فى هذه المسرحية الطريفة لايسند جيرودو القدرة على التطهير والتنقية الى سيدة شابة ذات قلب نقى طاهر ، كما فعل فى مسرحيتى « سيجفريد » *(Siegfried)* و « أمفتريون » *(Amphitryon)*،ولا الى فتاة ساحرة تحول كل شيء الى سعادة كالحال فى مسرحيتى «اللحن الاضافى» *(Intermezzo)* و «أوندين *(Ondine)* ، انما أسند هذه المهمة الى «مجنونة» كما لو كان العيش فى عالم مزيف فاسد لا يقتضى أن نعمل على تطهيره مما يدنسه فحسب ، وانما ينبغى أن ننبذه وننصرف عنه الى عنصر الخيال والدعابة القاتمة !

أجل الدعابة القاتمة !.. فلا شك أن جيرودو أصبح قاتم الدعابة ، لاذع التفكهة فى آخر أيام حياته .

كان جيرودو اذن ينزع الى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر مايعتمد على فن الحوار ، يصوغه فى لغة موسيقية ، ويسوقه مساق الترتيل والتدبيج . أما المعنى فيأتى عنده فى المرتبة الثانية ويجيء الاهتمام به بعد النظر فى اللفظ والتعبير . ذلك بأنه كان يرى أن المسرح لا يستهدف الافهام أو التفهيم وأن الذى يطلب اليه ذلك هو الذى لايفهم رسالة المسرح ويقصر دون مداها .

وهكذا انساق جيرودو وراء الصنعة اللفظية والتجويد اللغوى .

ولكن الناظر في مسرحه يراه وقد أفلت من مخاطر هذا الانسياق وأصبح بنجوة من مزالق هذا الاتجاه ، فلقد كانت تكمن وراء الالفـــاظ آراؤه التي اعتقد فيها واعتز بها والتي كان يسكب فيهـــا عصارة روحه وخلاصة قلبه ، مما يسم الاعمال بسمة الخلود ويطبعها بطابع البقاء ٠

اذن فهو لا يقصد سوى المزاح والتفكهة عندما يطلب الينا ألا نحاول فهم شيء من مسرحه ، فرواياته في حقيقة الامر تزخر بالنقـــد وتفيض بروح السخرية التي تعطي دروسا قيمة ٠ فهي مسرحيات ذات أهداف معنوية ، لا تنبع الا من عقل مفكر وذهن لماح ٠

ولقد قال فيها « برنشتين » أحد كتاب المسرح المعاصرين : « ان مسرحيـــات جيرودو تنتمي الى ذلك الادب الرفيع المشرب بعبير التثقيف والتهذيب » ٠

٣ - جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣)

Jean COCTEAU

ولد «جان كوكتو» ((Jean Cocteau) فى الخامس من يوليو سنة ١٨٨٩ باحدى ضواحى باريس . وواتته الشهرة مبكرا بفضل موهبته الشاعرية الفريدة ، كان يتردد على شعراء عصره وأدبائه أمثال « ادمون روستان ومارسيل بروست ومورياك » ، وفى سنة ١٩١٧ تعرف الى الرسـام بيكاسو ، والى جانب الشعر والقصة والفنون التشكيلية اشتغل بالتأليف المسرحى ، وانضم فى سنة ١٩٣٠ الى اسرة «الكوميدى فرانسيز» ، ثم اشتغل بالسينما وقدم أول فيلم سينمائى له سنة ١٩٣١ بعنوان «دم الشاعر» . وبفضل هذه المواهب المتعددة انتخب عضوا فى « الاكاديمى فرانسيز » فى نوفمبر سنة ١٩٥٥ .

ليس من اليسير اطلاقا أن تتحدد شخصية كوكتو فى كلمتين أو سطرين ، فان غنى انتاجه المتنوع وتعدد مواهبه جعل منه شخصية غير بسيطة يتعذر فهمها ، الى حد تضاربت معه الآراء والاقوال فى فهم أعماله الفنية وتقييمها ، ولكن الشعر هو المركز الذى تتشعب ألوان التعبير لديه، ومن حوله تدور أساليبه المتعددة فى الانتاج الفنى . فتلحظ فى أسلوبه أن الفكرة تقفز فوق الجمل والعبارات وتتخطاها ليتحدد مفهومهـا فى تصوير رمزى أو استعارة أو تورية لفظية ، كما لو كانت سبل التعبير ناضجا كبير السن ، فهو جمهور ردىء ! » .

وغالبا ما تبدو كتاباته أشبه بصفحات اليوميات اذ يعرض لتحليل نفسيته أو نفسية الآخرين من يوم الى يوم ، ولشدة نزعته الى هذا اللون من الادب ألف كتابا بعنوان « يوميات مجهول » ، ويعتبر هذا الكتاب من أغرب مؤلفاته اذ سجل فيه آخر اختباراته فى التحليل النفسانى ، كما عرض فيه المفاهيم المختلفة لمعنى الفضاء ، ومعنى الزمن ، تلك المفاهيم التى ترجمها الى صور فى فيلم « أورفيه » الذى نال نجاحا خالدا . وسوف نقتصر فى هذا المقال على الحديث عن مسرحيـات كوكتو وفنه كمؤلف مسرحى :

كان كوكتو شديد الاعجاب بالمسرح ، وكان من الطبيعى ان تغلب عليه النزعة الشاعرية فى التأليف المسرحى ، كما حدث ذلك فى كتابة القصة • بل انه يرى أن المسرح يجب أن تغلب عليه الشاعرية والخيال اذ يقول : « ان المسرح هو الطفولة ، واذا أراد الجمهور أن يعتبر نفسه ناضجا كبير السن فهو جمهور ردىء ! »

بدأ كوكتو انتاجه المسرحى فى سنة ١٩٢٠ على مسرح «الشانزيليزيه» بباريس ••• بملهاة راقصة ••• اسمها « جاموس على السطوح » نالت قسطا كبيرا من النجاح ، وبعد ذلك بعام واحد قدم مسرحية غنائية بعنوان : « عرائس برج ايفل » فنالت نجاحا أكبر ، ويعلق عليها كوكتو قائلا :

«اننى أضيىء كل شىء وأبرز كل شىء ، أتحدث عن الفراغ يوم العطلة الأسبوعية وعن الحيوانات البشرية وعن الاصطلاحات المطروقة والكلمات المألوفة وعن تنافر الآراء لحما وعظما وعن وحشية الطفولة وعن الشعر ومعجزة الحياة اليومية : تلك هى مسرحيتى التى أحسن فهمها الشباب الموسيقيون الذين عزفوا أنغامها » •

وبعد المسرح الغنائى الراقص اتجه كوكتو الى لون آخر وهو أن يتناول شكسبير والأدباء القدامى ليلبسهم ثوبا حديثا يجرد به التراجيديا من هيبتها أو جلالها التقليدى : ففى سنة ١٩٢٤ قدم رواية « روميو وجولييت » على المسرح ، واكتفى بأن أبرز الهيكل الذى وضعه شكسبير، ثم أضفى عليه طابعا حديثا من حيث الملابس والمناظر وحركات الممثلين وايقاع خطواتهم الذى يشبه ايقاع الرقص •

وكذلك قدم مسرحية « أنتيجون » فى مناظر من رسم « بيكاسو » وأنغام لموسيقى معاصر اسمه « أونيجر » وكأنه بذلك قد صب مسرح «سوفوكل» فى قالب معاصر •

وكل مايفعله كوكتو فى هذا التجديد هو أنه يحلق فوق المسرحية القديمة وكأنه يتطلع اليها من نافذة الطائرة وهى تجوب الفضاء ! ويسير به التجديد الى أن يقدم مسرحية «أورفيه» سنة ١٩٢٦ فلا يكتفى بالتجديد على هذا النحو ، انما يقدم ملهاة جديدة من ابتكاره المطلق حول موضوع قديم : فالرواية مليئة بالابتكارات المذهلة : فمن حصان يبعث برسائل غامضة الى شخصية « الموت » تظهر فى ثوب السهرة ، ثم يرتدى « الموت » ملابس الجراح ويأتى مع مساعديه من خلال المرايا !

وفى سنة ١٩٣٤ قدم مسرحية « الآلة الجهنمية » وهى أيضا تجديد

يضفى ثوب الشباب على أسطورة « أوديب » وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو احدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لابادة الانسان بطريقة حسابية ، اذ تشحن الآله ويمتلىء الزمبرك امتلاء تاما لتدور آلة التعذيب فى بطء طيلة حياة الانسان ! وهكذا يطمئن آلهة الجحيم الى أن عذاب الانسان لن يتوقف بفضل احكام هذه «الآلة الجهنمية» . ويتمشى هذا الوضع مع مفهوم كوكتو عن تعب الوجود وعناء الحياة اذ يعرف الانسان بأنه « ملاك عاجز منفى عن السماء ! »

ولعل أروع ما أبدعه الشاعر كوكتو فى التأليف المسرحى هو هذا البعث الجديد للاساطير القديمة وهذا الاسلوب المبتكر فى اقتباس فكرة من « سوفوكل » أو غيره وادماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسانى وأساليب التعبير الواقعى « والسيريالى » ، ثم الجمع بين هذه العناصر كلها فى صورة وحى شامل والهام متكامل ، وكأن هذا الوحى أو ذاك الالهام قد نزل عليه بهذه الافكار وتلك الاساليب دفعة واحدة ليملى عليه قصة مسرحية متناسقة تمام التناسق ، تجمع بين الدقة والغموض فى آن واحد وتمتاز بغنى الابتكار والتجديد .

غير أن أول نجاح كبير عرفه كوكتو فى عالم المسرح كان فى سنة ١٩٣٧ حين قدم مسرحية « فرسان المائدة المستديرة » ، فهى تنقل المتفرج الى عالم السحر والخيال ، اذ يرفع الستار عن قصر يسيطر عليه ساحر ويزخر بفنون السحر . وما ان يظهر « جلعاد » الشديد الطهر والنقاء والذى ينقى من المفاسد ويطهر من السموم، حتى تحل الكارثة وتعم الفوضى فى ذلك القصر الذى استسلم لسلطان السحر .

وفى الفصل الثانى نجد أنفسنا أمام الساحر «ميرلان» الذى يخدر بسحره القصر ومن فيه ، ويسخر هذا الساحر خادمه الصغير لارادته ، فيحوله كما يطيب له الى هذه الشخصية أو تلك ، ولكننا نرى أن قوة « جلعاد » الروحانية الشديدة الطهر والنقاء تنتصر على هذا السحر كله وعلى فنون ذلك الساحر ، فلا يلبث أن يفتضح أمره . وقد أسقط فى يده ، فلا يجد ما يدفع به النهم عن نفسه .

وفى الفصل الثالث يتخلص القصر من فنون الشعوذة والسحر وتتضح الحقيقة أمام العيون . وما ان يرى الناس الحقيقة حتى ينكشف أمر الملكة وتكون فضيحتها أول مظهر لاعلان الحقيقة وبطلان السحر . فيغمرها الخزى والعار ولا تلبث أن تموت ، فيأمر الملك بطرد الساحر

« ميرلان » من القصر ، فيسأله هذا الساحر متهكما : ترى هل تقوى على الحياة وحيدا ؟ فيجيبه الملك :

« اننى أوثر العيش مع الموتى الحقيقيين على الحياة المزيفة ! » •

ذلك هو الدرس الاخلاقى الذى تنادى به المسرحية ان صح أن لها مغزى أخلاقيا ، ويتحفظ كوكتو نفسه من نزعة القراء أو المتفرجين الى استخلاص مثل هذا المغزى فيقول : « انها صدفة مسرحية بحتة أن يحدث فى رواية « فرسان المائدة المســـتديرة » أن ينتصر ما جرى العرف على تسميته بالخير ، فيهزم ما جرى العرف على تسميته بالشر ! ففى رأيى أن هذه الظواهر تصدر دائما عن نظرة المعنى بعلم الاخلاق الى المسرحية ، وهى فيما أعلم أسوأ نظرة للمسرحيات •

وفى العام التالى (١٩٣٨) قدم كوكتو مسرحية «الوالدان الفظيعان» وتبدو لأول وهلة أنها « ميلودراما بورجوازية » ، أى مسرحية اجتماعية خفيفة ، الا أنها فى الواقع مأســـاة مثيرة للعواطف ، اذ يتسم الوالدان الفظيعان بحياة الفوضى فتسير أيامهما على غير هدى : فالأم «ايفون» تتسم فى عمرها الناضج وسنها المتقدمة بسمات الطفولة من حيث عدم التبصر وعدم الشعور بالمسئولية ، فتقضى حياتها متدثرة «بالروب دى شامبر» ، وقد تركت لسعات السجائر آثارها عليه ، أما شعرها فيبدو ثائرا مضطربا من شدة الاهمال تماما مثل فراشها الذى لم تمسه يد الترتيب أو العناية •

أما زوجها فهو مخترع يعيش فى تفكيره واختراعاته التى لاتدر عليه أى كسب ، لذا تجرد من النظرة العملية الواقعية للحياة • فلا غرابة أن شب ابنهما « ميشيل » مدللا وأراد أن يتزوج فتاة تعمل فى دار للتجليد، ولكنها بالرغم من جمالها لا تنتمى الى بيئته ولا الى مستواه الاجتماعى ، فيعارض الوالدان فى ذلك الزواج اذ أن لهمـــا من المجتمع البورجوازى المساوىء دون المحاسن •

ويوشك الوالدان أن يفرقا بين المحبين ، ولكن الخالة « ليو » التى تمثل روح « النظام » تظهر فى الوقت المناسب لتنقذ الموقف وتنظم كل شىء • أما الأم فتضيق ذرعا بسعادة ابنها ولا تحتمل أن ينازعها فى حب ابنها منازع ، فتتناول السم لتسقط ميتة على خشبة المسرح ، وبموتهـا يستتب النظام ويهنأ المحبان ثم تتزوج « ليو » المخترع زوج شقيقتها الذى ظلت ترعى حبه فى قلبها عشرين عاما •

ولقد اقتبس المسرح القومى هذا الموضوع وقدمه بعنوان « بيت من زجاج » فى نجاح يستحق الاعجاب والتقدير ..

وفى سنة ١٩٤١ قدم كوكتو مسرحية « الآلة الكاتبة » وتبدو فى ظاهرها رواية بوليسية ، اذ تدور أحداثها حول خطابات مجهولة غفل من الامضاء ، تسبب الذعر فى المدينة وتقلبها رأسا على عقب ، بل وتدفع عدة أشخاص الى الانتحار ! ويتساءل المتفرج : من صاحب هذه الرسائل المفزعة ؟ واذا بالتحليل النفسانى يقودنا الى معرفة المذنب ، انها أرملة ألهب قلبها الحقد المرير فأخذت تتعزى فى ترملها بافساد الحيـاة على الآخرين وتسرى عن نفسها بأن تقوم بدور المهيمن على العدالة والمشرف على توزيع الخير وانزال العقاب بالناس وفقا لما تراه حقا وعدلا وهو فى الواقع حقد وضغينة ، اذ تقول :

« لقد أخفيت مرارة قلبى وآليت على نفسى أن أتحمل كل شىء فى صمت وسكون ، وأخذت أنسج بنفسى خيوط حياتى الهادئة واذا بالحقد يخرج من قلبى كخيط من حرير ، وأخذت خيوط الحقد الحريرية هـذه تنساب خيطا خيطا من قلبى المرير ، وأخذت يداى تنسجان هذه الخيوط وتبذران الحقد فى كل مكان ، كنت أتربص بضحاياى وألف حولهم خيوطى الى أن ينتهى بهم الامر الى الانتحار ! كنت أشـعر بالسخط نحو المدينة بأسرها ، كنت أشعر بالسخط على مظاهر السعادة المزيفة والتقوى المزيفة والبذخ المزيف ، وعلى ذلك المجتمع المنافق الأنانى الذى لا يجسر أحد على مهاجمته .

« أردت أن أحرك هذا الوحل وأهز ذلك الطين هزا عنيفا فأهاجم كل شىء وأفضح كل أمر ، وأخذنى دوار جارف أطاح برشدى ، فاخترت دون أن أدرى أشد الأسلحة قذارة ودناءة ، ولو أن الظروف لم تعترض سبيلى لذهبت فى طريقى هذا الى أبعد مدى . أجل ! اذن لطهرت المدينة من القذارة ! فلم أعرف قط شخصا واحدا نقيا طاهرا ، واذا بكم تعترضون سبيلى ومن ثم تشـعروننى بالخجل ، بالخجل من نفسى ومن مشروعى الدنىء ! »

وهكذا تفشل هذه الأرملة الحقود فى رغبتها البغيضـة فى نشر العدالة على طريقتها الخاصة . وان كانت هذه المسرحية تقوم على التحليل النفسانى فان هذا لا يعنى أن كوكتو يؤمن بأن هذا التحليل هو العنصر الأساسى الذى تقوم عليه المسرحية : ففى سنة ١٩٤٦ قدم مسرحيـة أخرى ، « النسر ذو الرأسين » ، وهى خالية تماما من أى تحليل نفسانى.

انها دراما رومانتيكية كان يود كوكتو أن يسميها « الملكة الميتة » ولكن « مونترلان » كان قد سبقه الى اختيار هذا العنوان لاحدى مسرحياته منذ أربع سنوات ٠

ولقد حرص كوكتو على تجريد مسرحيته من العنصر النفسـانى الا فيما يتعلق بشخصية الشاعر التى أرادها تجسيما حيا لشخصية «الابن المزعج » التى صورها فى احدى قصصه التى تحمل هذا الاسم ٠ ولقد عمد كوكتو الى ذلك اذ يصرح قائلا : « لقد عقدت العزم (أو على الأصح ان شيئا فى نفسى قد عقد العزم) على أن أقدم عملا خاليا من علم النفس التقليدى ، فعلم النفس بالمعنى الصحيح يفسح المجال للون آخر من علم النفس الذى يتسم بالبطولة ٠ وبمعنى أوضح أقول : ان نفسية أبطالنا لا تشبه النفسية العادية الواقعية الا بقدر ما يشبه رسم الأسد أو الفيل الحيوانات الحقيقية ٠ فان سلوك البطل فى المسرحية يشبه الأسد الذى تراه على قطعة من النقود أو على وسام من الأوسمة ٠ وأعتقد أن مسرحية كهذه لا ينبغى أن يراها أو يقرأها علماء النفس أو المعنيون بعلم النفس ٠ ولكى يتسنى لى تقديمها للجمهور ، كان لزاما على أن أستعين بالمناظر الجذابة والملابس الجميلة وبفن ٠ ممثلين ممتازين مثل « ادويج فيير » (Edwige Feuillère) و « جان ماريه » (Jean Marais)

كان من الطبيعى أن يتعرض كوكتو لهجوم عنيف من النقاد الذين لا يستسيغون هذه النزعة فى التأليف المسرحى ، ولعل أشد نقد تعرض له كوكتو هو هجوم « فرانسوا مورياك » على مسرحية « باكوس » فى سنة ١٩٥٢ ، اذ زعم مورياك أن كوكتو يسخر فى هذه المسرحية من الله ومن الدين ومن المبادىء السياسية ، ولكن فى الواقع نجد أن كوكتو لم يتعرض لفكرة وجود الله فى هذه المسرحية ، بل ليس لها أى هدف دينى أو سياسى انما يعرض فيها كوكتو نماذج لهؤلاء « الابناء المزعجين » الذين يروحون ضحية الفوضى فى التربية أو فى نظام المجتمع ٠

ويركز كوكتو فنه فى الفصل الثانى حيث يعلن سخط الذهن والعلم على التقاليد بصفة عامة وعلى الاوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكى تعاليم باكوس اله الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة ٠

ولو أن هذه المسرحية تعتبر فاشلة من الناحية الفنية ، فانها تمتاز بجودة اللغة وجمالها وبالروح الشاعرية المتأنقة ٠

وفضلا عن هذه المسرحيات وغيرها ـ ألف كوكتو عدة روايات من

فصل واحد أهمها رواية « الصوت البشرى » سنة ١٩٣٠ . وتمتاز هذه المجموعة بالاصالة والابتكار والطابع المسرحى الرفيع الى جانب بســاطة سبل الاخراج ، مما يغرى الممثلين بالاقبال عليها ليبرزوا ألوان الانفعالات الفنية فى قوتها وتأثيرها .

هذا الى أن هذه المجموعة تقوم على شخصية واحدة تقف على خشبة المسرح لمدة نصف ساعة أو أكثر تتحدث فى التليفون أو تنتظر بجواره ردا ممن تحب يرد الى قلبها الأمل فى الحياة .

كوكتو ساحر موهوب ، و «شاعر يمل التقاليد ويمج ما هو مطروق ومألوف » .. انه « طفل مدلل » .. « ان انتاجه هش هزيل » .. يتميز « بالبراعة والمهارة ، والذكاء العكسى المقلوب » .. تلك هى بعض الآراء والأحكام التى يقولها نقاد اليوم عامة فى كوكتو وفى انتــاجه الفنى . ولا شك أن هذا الساحر البارع يعانى الكثير من عيوب السحر والبراعة، فهو يدفع ضريبة عبقريته ومرونة مواهبه ، اذ يخلط الفن بالشعر ، الى جانب الابتكار والتجديد فى مختلف الالوان الفنيـــة ، كما أنه لا يحسن اختيار نوع الفن الذى يلائم هذا الانتاج أو ذاك ، فيرسل العمــل الفنى كمن يطلق صواريخ الأعياد القومية فى جميع الاتجاهات ، اذ خبر الفنون كلهـــا ومن ثم وقع فى أخطاء كثيرة بسبب هذا الخلط بين ألوان الفن وأساليب الصنعة والخيال الذى يشبه السحر . لذا جاءت أعماله متضمنة أرفع مراتب الفن الى جانب أسوأ العيوب التى ينفر منها العقل أو الذوق السليم : كأن يجعل الزهرة تتكلم ، والتمثال يصـــوب سهاما قاتلة ، والشاعر يسير على سقف البيت ، الى غير ذلك من الأعمال التى تصدر عن ساحر والتى لا تليق بشاعر أو فنان موهوب مثل كوكتو ..

وبالرغم من هذه المآخذ فان الفضل يرجع الى كوكتو فى دعم روح الشاعرية فى المسرح ، اذ يضفى هذه الروح على جميع الاحداث وكأنه يستخرج من النبات السام بخورا زكى الرائحة ، أو يجعل الموجة العارمة تبعث أنغاما عذبة . واليه أيضا يرجع الفضل فى أن يسمو بخيال المتفرج ليكشف له عن الأجواء الغامضة التى تحيط به فيعينه على استقبال الانغام والأصوات التى تسبح فى الفضاء ليلتقطها القلب المتعطش الى السعادة والهروب من الواقع .

٤ - « هنرى دى مونترلان » (١٨٩٦ -)

Henri de MONTHERLANT

ان الكاتب الذى يعبر عن آرائه الشخصية فى انتاجه القصصى أو المسرحى يعطينا فى أغلب الاحيان صورة واضحة عن طباعه الشخصية وعن أخلاقه وصفاته ٠ وبمعنى آخر فان شخصية المؤلف وآراءه وما يتسم به من محاسن ومايؤخذ عليه من مساوىء ينعكس هذا كله على الشخصيات التى يصورها فى مؤلفاته والتى تنطق بلسانه فى حوار القصة أو المسرحية ٠

ولكن فى بعض الاحيان نرى الاديب يتجرد من شخصيته ليروى قصة خيالية أو يؤلف مسرحية تاريخية أو يعالج فى كتابه موضوعا اجتماعيا ، مما لا يتيح لطباعه الخاصة أن تنعكس على كتاباته ، وعندئذ يتعذر عليه أن يصل بين نفسه وبين القارىء ، فيتسم انتاجه بلون من الجمود يسلبه الحيوية والقوة ٠

لذا نرى معظم الأدباء يكشفون ـ عن قصد أو غير قصد ـ عن مكنون تفكيرهم وجوهر طباعهم ومعالم شخصيتهم ، فى كل مايكتبون ، أيا كان نوع الموضوع الذى يعالجونه ٠ ومن أبرز الأمثلة فى الأدب الفرنسى ، لهذه الجماعة من الأدباء هو الكاتب المعاصر « هنرى دى مونترلان » Henri de MONTHERLANT اذ أن شخصيته بأكملها ، بما تحمل من وعيوب ، تتجلى فى مؤلفاته ، كما تجرى على ألسنة الشخصيات التى يرسمها فى قصصه وفى مسرحياته آراؤه وفلسفته ، فتأتى مؤلفاته صورة صادقة لأخلاقه وطباعه ٠

يتميز مونترلان باعتداد صارخ بنفسه ، ولعله ورث هذا الاعتداد بالنفس من الدم الاسبانى الذى يجرى فى عروقه ، وكأنه طوال عمره يصارع ثيران الحياة فى ثقة واعتداد حتى يصرعها ليظل فى حلبة العالم وحيدا مرفوع الرأس ، فهو فى الواقع ينزع الى العزلة بدافع من الكبرياء المتأصلة فيه ، اذ لا يرى فى المجتمع أو فى الأفراد ما يجذبه اليهم ، بل يرى أن عليهم أن يسعوا اليه كما يسعى الناس الى الله فى عليا عزلته ٠

ولقد بلغت به الكبرياء حدا أصبح معه يحتقر حتى تقدير النـــاس لأدبه ولانتاجه : فبدلا من أن يرى فى رسائل القراء المعجبين صلة للحب المتبادل بين المؤلف وجمهور قرائه ، وتيارا عاطفيا تتم دورته حين يسرى بين قلبه وقلوبهم ، نجده وقد نظر الى هذه الرسائل كقربان الشكر يقدمه المتعبدون لالههم اعترافا منهم بالفضل وتقديرا منهم لجمال الابداع !

ومن عـامين تقريبـا حين فـكر بعض أعضـاء المجمع الفرنسى (L'Académie Française) فى ضمه عضوا اليهم قامت مشكلة تقـديم طلب العضوية ، اذ تقضى القاعدة بأن يتقدم الراغب فى عضوية «الأكاديمى» بطلب اليها ، وهيهات لكبرياء مونترلان أن تتقدم بمثل هذا الطلب ، فهو لا يحسد « الأربعين الخالدين » ــ وهو اللقب الذى يطلق على أعضـــاء المجمع الفرنسى ــ على ما هم فيه من شرف وتكريم ، بل لا يرى فى هذه العضوية شرفا يصبو اليه ، فلجأت سكرتيرية المجمع الى فحص اللوائح حتى وجدت مخرجا لذلك المأزق ، وهو أن تتقدم الأمانة العـامة للمجمع باقتراح انتخابه عضوا ، ولقد تم ذلك فعلا فلم يذهب ليشكر أحـدا من ناخبيه كما تقضى بذلك التقاليد ، واكتفى بقبول دعوة وجهها الناشر الذى يتكفل بمؤلفاته ، الى شرب نخب نجاحه فى وجود بعض ناخبيه باحدى ردهات دار النشر ، ولم يأخذ أحد على مونترلان هذه الكبرياء المغالى فيها والتى لامبرر لها ، لانهم يعرفون طباعه من خلال مؤلفاته ويدركون آراءه من حوار شخصياته .

بل يدرك الجميع أن الوقاحة ركن اساسى من أركان عبقرية مونترلان ، اذ لا غنى له عنها ، ولكنها لون معين من القحة ، تلك التى ينطبع بها من يحيا فى عزلة ، فيستمد من الوقاحة السبيل الى الوصول بينه وبين الحياة فى قالب يلائم عجرفة السخط المتعالية !

ففى الواقع يكمن داخل مونترلان انسان لا يدرى ماذا يصنع بحياته؟ فمن يعرف عنه حب العزلة يرى أنه خلق ليكون متصوفا أو راهبا ، ومن يلمس فيه نزعة الاعتداد بالنفس والرغبة فى الانتصار على الدوام ، يحكم أن السلك العسكرى خير مجال لتحقيق ميوله ، ولكنه اصبح كاتبا وأديبا وظل ينزع الى العزلة وتسيطر عليه الكبرياء ويؤرقه الطموح :

أما عن العزلة فتحمله على أن يخلو بنفسه مع التسامى والخلود ، مع الاله السرمدى .

وأما عن أعمال البطولة التى تتطلع اليها الكبرياء ويهدف اليها الطموح فانه يحاول عبثا أن يحققها ، وهكذا تمتد به السنون فى طريق الحيـاة

الطويل ، فيخشى على نفسه الضياع فى طريق تتربص فيه السخرية للطموح الذى ينشد البطولة ، وعلى هذا الطريق يحرص مونترلان على أن يدفع شبح السخرية والسخف الذى يتهدده بهجمات الوقاحة وضرباتها ، يهرب بها من كتاب الى كتاب ، عسى أن يحقق من ورائهـا البطولة التى يصبو اليها ، فأخذ يخلو بنفسه فى كتبه ليقف بها وجهـا لوجه أمام موضوعات تروق له ، يجول فيها بتعليقات الازدراء والاحتقار لعله يشبع بها كبرياءه !

وكان الحب من أهم الموضوعات التى تعرض لها حين كتب قصته بعنوان « الفتيات » سنة ١٩٣٦ ، فتجلت فيها فظاظة أخلاقه وبعده التام عن رقة المعاملة ، فبالرغم من رشاقة أسلوبه ومهارته فى التخلص من المواقف الحرجة و المحرجة ، نراه قد أسلم نفسه الى الفظاظة فى معاملة النساء ، بل أراد من وراء الافراط فى معاملة النبل الرقيق بفظاظة أن يجعل الفظاظة نفسها تبدو نبلا فى التصرف : فهو يجيد فن تقديم عيوبه على أنها محاسن ، والاقناع بأن ما ينقصه ويفتقر اليه انما هو من قبيل المزايا الفريدة !

وان كانت قصة « الفتيات » تدور حول موضوع الحب فانها فى الواقع قصة العجز عن الحب وقصة الرغبة فى أن يكون الانسان (أى مونترلان) محبوبا . ولعل عجز الانسان عن الحب أمر يلازم رغبته فى أن يكون محبوبا ، بل كلما اشتد احساس الانسان بالعجز عن الحب ، قويت رغبته فى أن يكون محبوبا من الجميع . وان انسانا مثل مونترلان، حين يشعر بأنه فريسة هذه الرغبة فى أن يكون محبوبا ، وانه فى الوقت نفسه ضحية هذا الجفاف الذى يحرمه الحب ــ حين يشعر بهذا وذاك ، يفكر فى أنه أصبح الها وشيطانا فى آن واحد : الها لأن الله وحده هو الذى له الحق فى مطالبة الناس بحبه حبا لا نهاية له ، ثم شيطانا لأن العجز عن الحب هو عقوبة الكائنات التى حل عليها سخط الله ولعنته !

تلك هى الأزمة النفسية التى تؤرق بطل قصة «الفتيات» ــ واسمه « بيير كوستالز » ــ وهو يعبر عن شعور مونترلان بصورة أكثر وضوحا وجلاء مما يستطيعه مونترلان نفسه ، ولقد أحس « مونترلان » بأن هذه الشخصية هى فى الواقع لسان حاله ، فأراد أن يدفع هذه الفكرة عن نفسه ويزيلها من أذهان الناس ، منذ الصفحة الاولى من كتابه هذا فقال: « وان كان من المؤكد أن المؤلف قد أودع شخصية البطل جزءا من نفسه، فان خطوطا كثيرة من صفات هذه الشخصية بعيدة كل البعد عن نفسية المؤلف » .

ولعل مونترلان قد كتب هذه السطور ليقنع بهـا القـارىء الذى لا يقدر الفرق بين الروائى الأصيل والروائى المزيف : فالقارىء اللبيب يدرك أن مونترلان ، بهذه الكلمات ، يسىء الى عبقريته كروائى أصيل . والحقيقة هى أن الروائى الجدير بهذا اللقب يتحلل من خبايا نفسـه ومكنون أسرارها فى ثنايا شخصياته حين يرسمها ، فيطبعها بانطباعاته . وكأنه بذلك يحاول التخلص من الرواسب الكامنة فى قرارة نفسه والاسرار التى لا يعلم أحد شيئا عنها .

وهكذا جاءت شخصية « كوستالز » بمثابة « مونترلان » آخر أدق وأوضح من مونترلان الأصلى : فالبطل بالقياس الى المؤلف هو شخصية المؤلف التى لم يجسر أن يكون عليها ، تلك هى قاعدة عامة أو شـبه عامة فى المؤلفات التى تعكس صورةالمؤلف.وحين نرى أن بعض العبارات التى تأتى على لسان بطل القصة لم يسبق لها أن صدرت عن المؤلف فمعنى هذا فى الغالب أن المؤلف لم يجسر عـلى ذلك من قبـل ، وأنه تمنى لو استطاع ذلك ، فهو لهذا ينطق بها على لسان بطل قصته .

ففى قصة « الفتيات » يقول كوستالز : «اننى أسخر من البشرية» ، وان كان مونترلان لم يسبق له أن أعلن هذه الفكرة فان تصرفاته وروح تفكيره تعلنان جميعا أنه يتمنى لو استطاع أن يسخر من البشرية .

وهناك ناحية أخرى ترتبط بطابع السخرية وهى نزعة الكبرياءالتى لم يكن بد من أن ينطبع بها بطل قصة مونترلان ، فيقول فى موضـع آخر : «لو كنت الها فان ما أحبه فى المخلوقات هو نعمتى عليهم» . ولعل هذا القول تجسيم للكبرياء فى أوقح صورها . فلما عجز عن أن يصبح انسانا بقلبه ومشاعره ، أراد أن يكون الها بتعاليه وكبريائه !

واننا نلتقى بهذه الروح التى تجمـع بين الـكبرياء والازدراء فى شخصيات المسرحيات التى كتبها مونترلان .

ففى رواية « ابن بدون والدين » ، يقف البطل متعجرفا حين تقول له احدى الأمهات : « ان الاحتقار والازدراء متأصلان فيك كداء عضال » . فيجيبها على الفور : « ليتنى أستطيع أن أحقن الأمة بأسرها بهذا الداء . اننى أود أن أكون للشعب أستاذ الاحتقار والازدراء »

ثم يتعرض مونترلان فى الرواية نفسها للصراع العميق الذى يدور فى قلب الانسان حين يتساءل : هل العاطفة فطرة دافئة ونداء الجسد ، أو أن الحب اختيار يأتى بعد تفكير ودراسة لانتقاء ما هو ممتاز وجـدير

بالاعجاب والتقدير ؟ وهل شعور الاعجاب والتقدير شرط لازم للحب ؟ وهل نبقى على حب شخص بعد أن يتضح لنا أنه غير جدير بالاعجـــاب أو التقدير ؟

وتأتى الاجابة عن هذه الاسئلة في شدة القسوة والغلظة لتكشف عن كبرياء هذا الرجل الذى أسلم قلبه الى الأنانية والشك فى كل شيء ، حتى فى حب الوالد لابنه . فيقول بطل القصة « جورج كاريون » : «لماذا يتحتم على أن أهتم بولدى ما دام غبيا أو على الأقل متوسط الذكاء ؟.. اننى لست أبا بل أنا رجل يفكر ثم يختار ، لقد حرصت طوال حيـــاتى على أن أقصى بعيدا عنى جميع الحمقى والأغبياء ، فلن أبدأ بابنى لأقربهم من حولى .. »

وهكذا يجف قلب هذا الرجل بين مرارة الأنانية وكبرياء الازدراء، فيقصى ابنه عن قلبه ، اذ تبين له أنه غير جدير بالاعجاب !

ولا شك فى أن هذه النزعة تتمشى مع موقف مونترلان من موضوع الحب ، فكما أنه لم يوفق ، من الناحية الانسانية، فى معالجة هذا الموضوع فى قصة «الفتيات» ، لم يكن أكثر توفيقا فى مسرحية «ابن بدون والدين» ، اذ ترك الغلظة والقسوة تخنقان الحب بل وعاطفة الأبوة ، ثم نراه أخيرا يخفق اخفاقا سريعا فى معالجة الحب فى مسرحية «دون جوان» سنة ١٩٥٨ . ولعل السبب الرئيسى فى فشل هذه المسرحية لا يعزى فقط الى عجز مونترلان عن الحب ، انما لأنه عالج هذه العاطفة النبيلة بروح الاستخفاف والسخرية .

وبعد الغلظة والقسوة ثم الاستخفاف والسخرية لم يبق ســـوى الازدراء والاحتقار فى معالجة الحب وهذا ما فعله مونترلان فى مسرحيـــة « سيد سنتياجو » ، فحين يعلم بطل الرواية ــ واسمه الفارو ــ ان ابنته « ماريانا » وقعت فى شراك الحب يقول لها : « لقد أخبرنى الناس أنك تشعرين نحو ابن الجيران بشعور لست أدرى أى شعور هو ؟ ويبدو أنكما تتبادلان هذا الشعور فى حجرة على بعد خطوات منى ! ألا فاعلمى أننى أمقت هذه الامور مقتا شديدا . طبعا لابد أنك تعتقدين أنه لا أحد سواك فى هذه الدنيا يحب أو يفهم معنى الحب ، بل انك تحتوين الكون بأسره ! ولكن خبرينى من أنت ؟ لست الا قردة صغيرة لا أكثر ولا أقل . وكـــل هذا الحب بين الرجال والنساء ان هو الا حركات قرود ! ألا فاعلمى أنك غارقة فى تقليد القرود ، غارقة فى السخف ، غارقة فى الحماقة ! »

وهكذا تطبق أشواك الكبرياء والازدراء على زهرة الحب فتأتى عليها

وتخنقها ، بل حين يحـــاول « الفارو » أن يرتفــع بقلب ابنته الى الحب الأسمى ، حب الخالق ، لا يســـــتطيع أن يتجرد من كبريائه أمام الحب السماوى ، فيقول لها :

«آه لو ادركت مرة واحدة فقط مدى جمال وجه الله ! لأدرت اذن راسك فى الطريق لكيلا يقف بصرك على وجه أى رجل » ــ ونسى مونترلان أن هذا يجافى كل المجافاة قانون الحب السماوى الذى يريد لنا أن نحب الله فى شخص الانسان ، وأن نحب الانسان خلال حبنا لله !

واذا كانت النفسية نهبا للكبرياء والازدراء فلا تلبث أن تسرى فيها روح أشبه بالتشاؤم : ففى الواقع تتسم نظرة مونترلان الى الحياة والانسان بطابع العدم ، وتستند هذه النظرة الى احساس غامض أكثر مما تستند الى حجة منطقية أو تفكير عميق ، فهو مقتنع كل الاقتناع ، وبدون أن يكلف نفسه عناء تقديم الحجة أو البرهان ، بأن أمور الحياة كلها تتسم بالتناقض والتضارب ، وأن حياة الانسان بأسرها يخيم عليها البؤس والشـــقاء ! ويطيب لمونترلان أن يستسلم الى هذا الاقتناع لانه يتيح له أن يشيد بلذة الحواس سعيا وراء المتعة الحسية ، فهى الشىء الواقعى فى عالم العدم كما يراه . هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى يتمشى هذا الاقتناع مع روح الـكبرياء التى تملأ عليه قلبه ولبه ، اذ يحلو لمثل هـذا الانسان أن يشعر بعلو شـانه وهو يسود بفكره فوق عالم العدم ، مهيمنا من عليائه فوق التفاهة التى تملأ الكون .

ولعله من الأرجح اذن ألا ننسب اليه روح التشاؤم بالمعنى المألوف ، لأنه لا يشعر بأدنى حزن أو كآبة بأن يتلذذ فى هذه السلبية الشاذة .

وان الفكر الذى ينزع دائما الى الاقتناع بالعدم يتخذ لونين متباينين: اللون الاول هو الالحاد : وغالبا ما تختلط نظرية العدم بالكفر والالحاد ، ويبدو من تصريحات مونترلان انه قد اتخذ هذا الموقف ، اذ صرح فى سنة ١٩٤٦ فى جريدة أسبوعية أدبية (Le Figaro Littéraire) بقوله :

« اننى لست مؤمنـــا واتمنى كفرنسى أن تزول من بلادى فكرة الايمان . » أما اللون الثانى الذى قد تتخذه نظرية العدم ، فهو أن يرد المفكر الأشياء جميعا الى فكرة مطلقة ، الى قوة الهية ، الى كائن مطلق تبدو أمامه الحياة والأشياء كلها ، وكأنها لم تكن ، ولكن هذا الاتجاه يفترض وجود فكرة دينية أشبه بالتصوف . والعجيب أن مونترلان استطاع أن

يجمع بين اللونين ، فهو قادر على التنقل من نظرية العدم القائمة على الالحاد الى نظرية العدم والفناء التى يرددها من يفنى فى حب الله ·

أما عن الالحاد فلقد رأينا تصريحاته بشأنه ، وهذا أمر يتفق مع طابع الكبرياء والازدراء الذى أوضحناه ، وأما عن الفناء فى حب الله ، فقد يكون مرده الى ايمان طفولته والأخلاق التى تلقنها فى فجر حياته ، أو يكون مجرد نزعة فنية نحو الابداع والجمال ، يندفع اليها أديب كبير يود أن يشد نفسه الى القيم الفنيـــة والمسرحية التى تستند الى نظرية متينة في الفكر المطلق ، فينجو بذلك من غرق الهزال والتفاهة الذى يتهدد الكتب التى تؤلف فى سلبية بحتة ·

ومهما يكن من أمر اللون الذى يتخذه فى اقامة نظريته فى العدم ، فان جميع مسرحياته تسودها دائما هذه الفكرة التى تتلخص فى أن « كل ما فى الدنيا باطل وفان ! » غير أن هذه الفكرة تبدو تارة صيحة كبرياء تحت ســماء معتمة لا تترك بصيصــا من المرح أو الرجاء ينفذ خلالها ، وتارة تتجلى كنداء فى وسط جو دينى يضفى معنى غنيـــا على جميع الاعمال والتصرفات ويكسب مشاعر الانسان قيمة من القيم الكبرى ·

أما حب الانسان لأخيه الانسان فهو يختنق ويتلاشى فى كلتا الحالين : فبالنداء الدينى يود مونترلان أن يتحول الانسان الى حب الله وحــده ، وفى حالة الالحاد ، فالاخفاق فى الحب أمر لا مناص منه ، اذ أن نظرية العدم يجب أن ترتكز على وجود شىء ما ، وهنا ترتكز على وجود الذات ، أى على الأنانية ، والحب بطبيعته لا وجود له مع الأنانية ·

ففى مسرحية «الملكة الميتة» (*La Reine Morte*) نرى الملك «فررانتى» لايؤمن بشىء ، أنه أشبه بحجرة خاوية ، وحين يهم بنفحة عاطفية نحو ســيدة من الســـيدات نراه يأمر بقتلها دون أن يدرى لذلك ســببا · ثم يتساءل : « لماذا أقتلها ؟ انه عمل لا طائل تحته ، عمل مشئوم · ولكن ارادتى تشدنى الى نفسى وأرتكب الخطأ برغم علمى بأنه خطأ · اذن فما دام الأمر كذلك فليس أقل من أن أتخلص على الفور من هــذه الفعلة · فالشعور بالندم خير من التردد الذى لا ينتهى » ·

وهنا تتجلى ابادة القلب وفقدان العقل فى مأساة مطلقة للشخصية · فالنفس حين يمتصها الفراغ والخواء ، تنفجر هى نفسها فلا يبقى بداخلها حب أو عاطفة ·

غير اننا لا نستطيع أن نجحد وجود اشراقات عاطفية في مسرحيات

مونترلان فهو يختتم مسرحية «سيد سنتياجو» *(Le Maître de Santiago)* بتأملات في عالم الحب السماوى ، بروح التصور والزهد فى أمور الدنيا ليفنى الانسان فى حب الله .

ولقد أخذ عليه النقاد أن هذا الحب لايصلح الا لقلة من النفوس المصطفاة ، ومن ثم قد يثير اليأس فى نفوس السواد الأعظم من الناس . فكتب بعد ذلك بستة أعوام مسرحية بعنوان « المدينة التى يحكمها طفل » (سنة ١٩٥١) . وان كانت هذه الرواية غير مشهورة بقدر رواياته الأخرى ، وان كانت لم تمثل كثيرا مثل أخواتها ـ فانها قطعا خير ما قدم للمسرح من حيث جمال الشعور الانسانى والفهم السليم لشعور الحب بين الانسان وأخيه الانسان ، وبين الانسان وخالقه : ففى المنظر الأخير نرى مدير المدرسة يتحدث مع أحد المدرسين ويبلغه قرار فصل التلميذ الذى يحبه هذا المدرس ثم يقول له : « ماذا أحببت فى هذا الفتى ؟ لقد أحببت روحه ما فى ذلك من شك ، ولكن ألم تحب روحه بسبب غلافها الجسدى الذى يتميز بالرقة والرشاقة ؟ **هناك حب آخر نحو المخلوقات نعرفه حين يبلغ الحب درجة معينة فى فكرة المطلق بفضل القوة والدوام وانكار الذات ، عندئذ يقترب حبنا للمخلوقات من حبنا لله بحيث يمكن القول بأن الانسان لم يخلق الا ليوصلنا الى الخالق . اننى أعلم لماذا أستطيع أن أقول ذلك . ليتك تعرف هذا الحب وتختبره فى حياتك ، بل ليته يتفتح ويزدهر فى قلبك فيقتادك الى هذا الحب المجيد الأسمى الذى يصبح امامه كل شيء فانيا » .**

ومن العجيب حقا أن تصدر هذه الفكرة النبيلة السامية عن ذلك العقل الملحد والقلب المتشكك والنفس الغارقة فى كبريائها !

تلك هى أهم اشراقات مونترلان العاطفية فى مؤلفاته . غير أن مسرحه يحظى بقسط وافر من النجاح منذ عشرين عاما حتى اليوم . وان كان الجمهور والنقاد لايرتاحون الى بعض آرائه فانهم يجمعون على جمال اللغة وبراعة الاسلوب الذى يضفى على انتاجه بهاء يسحر المتفرج أو القارىء . فأشد النقاد قسوة يقول فى مسرحه : « ليس مونترلان سوى أسلوب » .

وهذا الحكم فى ذاته ، وعلى قسوته ، اعتراف بعبقريته كأديب وكاتب . وفى الواقع نرى أن جمال اللغة والاسلوب يضفى على حوار الشخصيات روعة ساحرة ويكسبهم عظمة وجلالا .

ولا يقتصر الجمال والتجديد على اللغة والأسلوب وحدهما بل انهما

يمتدان الى نظريته فى المسرح فيقول : « ان المسرحية لا تثير اهتمامى الا اذا كانت الحركة والأحداث الخارجية ضئيلة بسيطة الى أبعد حد بحيث تبدو أنها مجرد سبيل الى الكشف عن قلب الانسان ونفسيته ، كما أن المسرحية لا تستهوينى الا اذا كان هدف المؤلف بعيدا عن تخيل أحداث محبوكة او الحرص على بنيانها بصورة آلية تقليدية ، بل يجب أن يهدف المؤلف الى التعبير بمنتهى الصـــدق والقوة والعمق عن بعض خلجـات النفس البشرية » .

ولقد كان هذا هو المثل الأعلى الذى رسمه القرن الســـابع عشر « للتراجيديا الكلاسيكية » ، ولم يحاول مونترلان فى البداية أن يستحدث فى مفهومها شيئا من هذه الناحية ، فاخذ يستمد موضوعاته من تاريخ البطولة القديم فى اسبانيا فى روايتى «الملكة الميتة» و «سيد سنتياجو» ، ثم من تاريخ ايطاليا فى رواية « مالاتستا » ، ولكنه لم يلبث أن طرق موضوعات معاصرة بعد أن تحلل من المبدأ الكلاسيكى الذى يحتم رسم شخصيات متجانسة ، مؤثرا أن يترك الشـــخصيات الرئيسية تتـألق وسط سحر المتناقضات ، لا تجانس فى تصرفاتها ولا انســـجام ، بل تحيطها هالة من التخبط والحيرة .

ونظرية مونترلان فى هذا الأمر واضحة وحاسمة اذ يقول : « **يزعم بعض الناس أن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يكون محدد المعالم واضح الخطوط ، ولكننى ارى ان هذا مجرد عرف او تقليد متوارث ، اذ يندر فى صميم الحياة الواقعية أن نلتقى بشخصيات على هذه الصـورة الواضحة المتجانسة ، فالشخصيات فى واقع الحياة ، اما فقيرة ، فتبدو خطوطها مهزوزة وشاحبة ، واما غنية فتبدو متشعبة متناقضـة ، لذا فان الرغبة فى توحيـد خطوط الشخصـيات وابرازها فى اتجاه واحد متجانس ، ان هى الا سعى الى رضاء ذوى الذهن الراكد بين جمهـور المتفرجين ، أو محاولة اطاعة الآراء المزيفة التى يفرضها اساتذة المسرح. ولعل هذا هو احد الأسباب الرئيســية التى تجعـل الاعمال المسرحية جميعا ـ بما فيها من عـدد ضـخم من المسرحيات الشـهيرة ـ انتاجا سطحيا تمجه العقليات المتعمقة الواسعة الادراك . وقد تشتهر شخصية مسرحية من هذا الطراز وتخلد فى جميع بلاد العالم ، ولكنها تظل مجرد (أراجوز) فى نظرى** » .

وان هذا التطرف فى الحكم وهذه اللهجة القاطعة التى يعرض بها مونترلان نظرياته لهى صورة أخرى من كبريائه التى تلازمه دائما .

وهكذا نرى أخلاق الكاتب وشخصيته فى مؤلفاته التى تصبح مرآة لقلبه وعقله . ولقد قال فى ذلك القصصى الفرنسى « شاتوبريان » منذ قرن ونصف القرن :

« اننا على يقين من كبار الادباء قد أودعوا مؤلفاتهم شخصيتهم وتاريخ حياتهم — ومؤلفاتهم ، فالانسان لا يجيد التعبير الا عن مشاعر الشخصية ولا يتقن التصوير الصادق الا لقلبه حين ينسب هذا كله الى شخصية أخرى فى مؤلفاته ، لذا فان أفضل جزء من انتاج الكاتب التعبيرى انما هو ما يقوم على الذكريات » .

٥ ــ « أرمان سالاكرو » (١٨٩٩ ــ)

ARMAND SALACROU

ان مذهب « أرمان ســـــالاكرو » (Armand Salacrou) فى المسرح يذكــرنا بزميــله ومعــاصره « جـيرودو (Giraudoux) فكلاهمـــا يؤمن بالاتجاه الحديث الذى ينزع الى الجمع بين عناصر المأساة والملهاة فى رواية واحدة ، وكلاهما يرى فى المسرح نزعة شاعرية ، فليس لزاما على المؤلف أن يحرص على محاكاة الحقيقة والواقع ، بل له أن يترك لخياله العنان • وكذلك ينظر كلاهما الى المسرح نظرة تهذيبية فلسفية فيبحثان وراء الشعر والخيال المسرحى عن فكرة أو درس يخلصان اليه ، أما عن الصياغة فكلاهما يولى الاسلوب عناية فائقة ، ايمانا بأن للمسرح لغتــه الخاصة التى تختلف عن لغة الحديث المألوفة ، غير أن أسلوب جيرودو ينزع الى التأنق الباسم ، والخيال المتفائل • على حين أن سالاكرو يؤثر السخرية اللاذعة والفكاهة القاتمة !

ولشدة حرص سالاكرو على نقاء اللغة وجمال الأسلوب المسرحى نراه يسخر من تلك الجماعة التى تصــوغ الحوار صــياغة مفككة فيبدو « لعثمة أشبه ما تكون بالاختزال ، حينما يفصلون بين العبارات بعلامات التعجب أو النقط الثلاث ••• ! » ، ولذلك ينتمى أسلوب سالاكرو المسرحى الى الأدب الرفيع • هذا الى أنه بعيد عن مذهب الواقعية ويحمل طابع الشعر والفلسفة الى جانب قسط من التحليل النفسانى •

وان كان مسرح سالاكرو يشبه فى هذا كله مسرح جيرودو ، فانه لا يلبث أن يختلف عنه اختلافا جوهريا فى أكثر من ناحية ، فان العالم الذى يدور فى فلكه مسرح جيرودو عالم متناسق باسم ، وان كانت فكرة وجود الله لا تتجلى فيه بصــورة مباشرة فانه تحل محلها قوة القدر التى تبغى دائما الخير للانسان •

أما مسرح سالاكرو فيلقى بنا فى عالم العماء المضطرب حيث يئن ضمير الانسان ويبعث صيحات الألم والسخط الى اله لا وجود له •

ولا شــك فى أن هذا الاختلاف يعزى الى طبيعة كل من الكاتبين

ومزاجه ، كما أنه يعزى أيضا الى اختلاف الجيل الذى عاصره كل منهما ، فالجيل الذى عاصره جيرودو كان قد جاوز الثلاثين عاما فى سنة ١٩١٤ ، وكانت تغمره روح التفاؤل اذ صمد للأزمات النفسية التى نجمت عن الحرب العظمى ، وكانت تسانده حضارة ومبادىء مطمئنة الى نفسها .

أما سالاكرو ، المولود فى سنة ١٨٩٩ ، فكان ينتمى الى جيل أحدث سنا ، جيل أصبح نهبا للاضطراب اذ سيطرت على عقله قلاقل التـاريخ وحاصرت نفسه ألوان من الأحداث لا يقرها عقل ولا منطق ، فعاش فى وسـط مذاهب « الوجـودية » (l'existentialisme) و « السيريالية » (le surréalisme) التى لا تقيم وزنا للعقل أو المنطق ، لذا نرى أن مسرحيات سالاكرو الاولى التى كتبها قبل سنة ١٩٣٠ ، تنشر مبـادىء ونظريات قاتمة تقـوم على التشاؤم ، وكأنها تنبىء بمقـدم «سـارتر» (Sartre) وكامى (Camus)

ويقينا أن هذا التشاؤم يعزى الى جو عصره ، ولا أثر لحياته الخاصة على هذه المبادىء القـاتمة ، فهو ثرى ينعم بالشـهرة والجاه وبمظاهر السـعادة !

وتحظى مؤلفاته ـ وبخاصة بعد سنة ١٩٣١ ـ بنجاح متألق بالرغم من هجمات النقاد التى لا تهدأ .

ولعل مرد هذا النقد الى أن سالاكرو الثرى الرأسمالى قد بدأ حياته الأدبية محررا فى جريدة « L'Humanité » الشيوعية ، ولم يخف اطلاقا نزعته وميوله الشيوعية ، مما أثار سخط النقاد وسخريتهم على هذا الشيوعى الرأسمالى !

وقد امتد السخط عليه كاتبا سياسيا الى كراهيته مؤلفا مسرحيا . وهذا خلط غير مشروع ، فليس من حق الناقد المسرحى أن يسخط على مسرحية لمجرد أنه يمقت آراء المؤلف السـياسية ! صحيح ان المبادىء الشـيوعية خانقة ، ففيها يذوب الفرد فى المجتمع ، وتنحدر المعنويات العليا الى نظريات اقتصادية ، وتتقمص الأبديات ثوب التاريخ ، ولكن الانصاف كان يفرض على النقاد أن يذكروا ما يتميز به سالاكرو من حب عميق للعدالة ، ونزعة انسانية خالصة ، تكسب مسرحياته حيوية دافعة : ففى الواقع يعتبر سالاكرو مثلا حيا للنفس التى تأبى منظر الظلم أو الشر ، فيرى فى الشر بشاعة لا تطاق وفضيحة اجتماعية لا يصح السكوت عليها أو الاستسلام لها !

ومن ثم يفكر ويبحث عن المسئول عن هذا الظلم أو الشر ،

وحين لا يجد هذا المسئول يصبح نهباً لحزن لا يسبر له غور وكآبة لا يعرف لها مدى .

ولقد نشر سنة ١٩٥٤ ، فى مقدمة مسرحية « كان الله عليما بذلك » مذكرات عن أسرار حياته وفلسفته ، وتكشف لنا هذه المذكرات عن مدى اهتمامه بمشكلة وجود الشر في المجتمع ، وكيف أن هذه المشكلة قد ملكت عليه عقله ولبه منذ فجر شبابه ، ولا سيما حين يتجسم هذا الشر في آلام الابرياء ! فلقد قرأ فى مطلع حياته « حوليات » المؤرخ اللاتينى « تاسيت » (Tacite) وأفزعته قصة فتاة بريئة تحملت ألوان التعذيب والامتهان فى السجن ، ثم أمر القيصر « طيباريوس (Tibère) بخنقها ، وظلت تبعث صيحات الفزع والسخط حتى لفظت أنفاسها الأخيرة ! وظل هذا الصراخ يدوى فى أذنى سالاكرو طيلة حياته رمزا لسخط البشرية على حماقة الزمن القاسية وفظاظة السلطان الغاشم . ولكنه يأبى أن يجمع فى عالم واحد بين فكرة وجود الشر والظلم الاجتماعى ، وفكرة وجود الله . ومع ذلك ينزع الى أن ينسب مظاهر الشر والظلم هذه الى الله بالرغم من أنه لا يمكنه أن يؤمن بوجوده ، انما هو — فى رأيه — مجرد لفظ يفرغ فيه سخطه ويصب عليه غضبه .

فى سن الثالثة والعشرين ألف أرمان سالاكرو مسرحية « محطم الاطباق » فى فصل واحد ، ولكنها لم تمثل قط ، بل لم تكن صالحة للتمثيل ، وتنحصر قيمتها فى أنها تعطى فكرة مركزة عن جوهر الأعمال المسرحية القادمة ، فهى تتضمن العناصر التى ستحويها مسرحياته الاخرى: الخيال الشاعرى ، والدعابة القاتمة والبحث المستميت عن شيء يعلم أو يعتقد أن لا وجود له ، يسميه الناس «الله» لعدم وجود تسمية أخرى أفضل منها .

وتمر أحداث هذه المسرحية خلف « كواليس » ملهى ليلى حيث تروح وتغدو جماعات الراقصات والبهلوانات والمضحكين المهرجين ، وفى وسط هذا العجيج ، نسمع شكوك شاب فقد «قطه الذى يتكلم» ، ذلك القط الذى عثر عليه فى قلب «المدينة الكبرى التى تبدو كئيبة» فالمطر يتساقط فوق أضواء لا تنطفى ، والخيول تنساب فى الطرقات ، والناس يخطون مسرعين فى وسط الليل البهيم» .

ثم يتابع هذا الفتى حديثه : « فاجتزت الشارع تاركا ورائى العدم والفناء يلتهمانه ، وكنت أرى آثار قدمى وكأنها آثار الموت تبعث الفزع فى نفسى ، وعند عتبة باب من الأبواب ، ينفتح على ممر حالك الظلام ، بدا لى قط صغير ، عليه علائم البؤس الذى يثير الشفقة ، فرفع الى عينين

متألقتين ، قرأت فى بريقهما الذهبى علامات اضطراب الضيق وقلق المحنة التى نقرؤها فى نظرة الانسان الغامض : فتوقفت عن المسير واذا بى اسمع صوتا اشبه بصوت الماكر ، ولكنة عذب هادىء ، انه صوت القط الصغير البائس يتحدث الى بألفاظ منطوقة ، أسمعتم ؟ بكلمات ملفوظة .
« لا تبك فاننى أحبك » .

أما عنوان هذه المسرحية « محطم الأطباق » فهو مستمد من الدور الذى تقوم به الشخصيات التى يتألم فى استخلاص الفكرة الفلسفية من هذه المزله الحمقاء التى يتألم فى وسطها ذلك الشاب ، ولقد تخصصت هذه الشخصية فى اضحاك الجماهير بتحطيم الأطباق ، وهى حركة رمزيةفى سنه ١٩٢٣ حيث قامت « السيريالية » بمثابة مذهب يقوم على السخط لتطهير الأوضاع أو هدم القيم القائمة وتحطيمها ، غير أن هذا التحطيم لا يتخذ فى فلسفة سالاكرو أى لون من ألوان الغضب أو المتعة ، انما على الأصح يقع بدافع اليأس ، وكأن هذا التحطيم ينشد تحقيق نظام يبدو ضروريا ، ولكنه نظام مستحيل أو على الأقل نظام لا وجود له . ونذكر هنا فقرة من الحوار الختامى بين الشباب ومحطم الأطباق ، وهو حوار يجمع بين الهزل والعاطفة التى تهز المشاعر حيث يقول الشاب :

الشاب : اذن فاننى فلهمت فعلا !

محطم الأطباق : كلا .

الشاب : وهل انا قريب من احد الآلهة ؟ .

محطم الأطباق : نعم .

الشاب : اذن هناك آلهة كثيرة ؟ .

محطم الأطباق : اننى اله الأطباق .

الشاب : اله الاطباق ؟ انت انحطم وتقول : انك اله ! أو ليس عمل الله أن يخلق ولا يحطم ؟ .

محطم الاطباق (تاركا ثلاثة اطباق تسقط على الارض) : اننى اخلق قطعا من الأطباق .

الشاب : ولكنك ان كنت الها فلا شك أنك تعلم لغز هذا العالم .

محطم الأطباق : نعم .

الشـــاب : لقد ســهرت ليالى باكملها وعينى مركزة فى انبوبة من

البلور ينعكس عليها ضوء شمعة واعتقدت انه يمكنني أن أتبين الله بين الوان الطيف جميعا .

محطم الاطباق : هذا ممكن .

الشاب : ولكنني لم استطع ذلك ، وهل تلهو بالاطباق كما يلهو الله بالدنيا والاكوان كلها ؟ .

محطم الاطباق : واحطم الاطباق كما يحطمك الله .

الشاب : لماذا ؟ .

محطم الأطباق : بحكم المهنة !

الشاب : آلا فاسكت ! لم أعد أرغب في فهم شيء من هذا . أريد الها صالحا طيبا والا فلا .

(وهنا يتدخل عسكرى المطافىء المنوطة به حراسة المسرح ويتلو آية من سفر التكوين) .

عسكرى المطافىء : لقد خلق الله العالم واستراح في اليوم السابع .

الشاب : ولكنني قد قرأت هذه القصة !

عسكرى المطافىء : صحيح ، ولكن الذى لم تقرأه والذى لا يقوله ولا يتحدث عنه أحد هو أن الله بعد أن خلق العالم والشمس والناس قد نام . ان الله نائم . كان لابد من اله يخلق العالم ، وكان لابد من سبات الله حتى يولد الشر هل سمعت ؟ ان الله نائم .

(وعندئذ يصيح الشاب فى وجه جميع الموجودين) :

الشاب : يجب أن نوقظ الله .

(ثم يقول لعسكرى المطافىء) : ابحث عنه فى خوذتك .

(ويقول للممثلة التى تقوم بدور منجمة) : وأنت فى صدرك .

(والى الممثل المضحك) : وأنت فى ابتسامتك .

(ثم يدور محطم الاطباق حول المسرح وهو يصيح بصوت مزعج) : الله !

وتنزل الستار على هذه الصيحة اليائسة فى وسط الظلام .

مسرحية فاشلة ولا شك ـ فلا فلسفة ولا فكرة جديرة بالعرض أمام

الجمهور ، غير أنه وراء هــذه السخرية الصاخبة مشـــاعر من القـــلق والاضطراب ، وفي وسط هذا الهذيان في عالم الخيال يكمن لون من الشعر الذي يتفاعل مع العقل ليوقظه .

وبالرغم من النقد اللاذع الذي لقيته هذه المسرحية من جمهور القراء، فقد أظهر أحد النقاد اعجابه بأسلوب هذا الاديب الناشيء وطلب اليه أن يكتب رواية هزلية فألف مسرحيـــة « البرج الســـاقط عـلى الارض » *(Tour à Terre)* مثلت ليلة عيد الميلاد سنة ١٩٢٥ فكانت سهرة فاشلة أثارت سخط الجماهير ، ولكن ناقدا آخر اســـتطاع أن يكتشف من بين الآراء الجنونية التي تعرضها هذه المسرحية صوتا عميقا صادقا يخفي موهبة كامنة وأسلوبا فريدا ، فشجع سالاكرو على المضي في التـاليف ، فكتب مسرحية بعنوان « كوبري أوربا » *(Le Pont de l'Europe)*

ولكن مسرحية «كوبري أوربا» *(Le Pont de l'Europe)* هذه وان كانت بداية نحو المسرح الحقيقي ــ معقدة ، تلفها سحب من الادخنة المتصاعدة من مبادىء السيريالية ، التي لا تخضع في خيـــالها الى عقل أو منطق ، فتزيدها غموضا وتعقيدا .

وتدور المسرحيـــة حول قصـة طالب يدعى «جـيروم» (Jérôme) اصبح ملكا أعرج على بلد صغير وهمي ، فطاب له أن يجمــع من حــوله شخصيات تتجسم فيها أحلام شبابه ، فكون حاشيته من عضو في الاكاديمي ووزير ووكيل المحافظة وبواب . وجعلهم يقومون على المسرح بتمثيل أدوار حياته التي كان يمكن أن يحياها لو تحقق حلمه في كل حالة من هــذه الحالات . فكان يرى نه من الممكن أن يكون كل منهم « جيروم » آخر . وكان من الميسور على جيروم الملك الأعرج أن يحيا هانئا لو انه نسي ماضيه بأحلامه وأوهامه ، ولكنه اندمج في الشخصيات المتعددة التي كان يمكن أن يحياها الى حد تشكك معه في شخصيته الحقيقية ، فانتهى به الأمر الى الجنون .

أما اختيار « كوبري أوربا » عنوانا للمسرحية فيشير الى نقطة التقاء خطوط المترو في محطة « سان لازار » في باريس ، فكل خط من خطوط المترو هناك يمثل اتجاها لرحلة مختلفة . ومن المحتمل في نقطة البدء أن نختار هذا الاتجاه دون ذاك . ولكن هذا الاتجاه أو ذاك يصـــبح ضرورة حتمية اذا ما وقع الاختيار عليه ..

وفي هذا رمز رائع للعلاقة بين الحرية في الاختيـار وبين الضرورة الحتمية في حياة الانسان .

وقياساً على ذلك فقد كنا فى البداية أحرارا فى اختيار شخصيتنا ، وبعد أن اخترناها ، تقتصر حريتنا على دفعنا الى حمل قناع شخصيتنا الذى اخترناه حتى نهاية الحياة ، فنضطر الى قبول النتائج الحتمية التى نجمت عن هذا الاختيار ، فمتى اتجهنا فى خط من خطوط المترو لا يمكننا أن نعود الى الوراء لنغير اختيارنا ، واذا ما حاولنا ذلك وقفزنا من القطار لنركب قطارا آخر فسوف يدهمنا القطار ٠

فأين نحن اذن من هذه المشكلة ؟ أفما زلنا فى حرية الاختيار ، فى الفترة السابقة لتحديد شخصيتنا ، أم أنه قد تم لنا الاختيار ونحيا الآن فى فترة الوفاء لهذا الاختيار ، فنقبل حياة تحرم علينا أن نكتشف الامكانيات المتعددة لشخصيتنا ، وألوان الحياة الاخرى التى كان يمكننا أن نحياها ؟٠

فلننصت الى ما يقوله الملك الأعرج :

« كوبرى أوربا ! انه الممر المؤدى الى كل أركان الارض ! ٠ فالقطارات ترحل معا ثم لا تلبث أن تتفرق ، فهل ستلتقى وجها لوجه فى الناحية الأخرى من هذه الكرة ؟ حسنا ، حسنا ، فى الجهة المقابلة من الكرة الارضية ان كانت القطارات ستخرج من قضبانها وتتابع سيرها دائريا كالمروحة نحو رحلات أبدية لاتنتهى . فى المساء ، كل يوم بشمسه الجديدة وغروبه المحتوم ، وكل ليلة بتشكيلة جديدة من النجوم ٠ آه لو تركت نفسى أنزلج باحدى هذه القطارات التى ترحل ، دون أن يكون فى جعبتى اسم لبلد معين ، فأتمدد على العربات الزاحفة ، الرحيل ! الرحيل! لا كما نشترى منظارا مكبرا ؛ انما نرحل كما نموت » ٠

ان مسرحية « كوبرى أوربا » تعالج المشكلة الرئيسية التى طالما أقلقت الاديب الروائى « أندريه جيد (André Gide) اذ يقول « ان الاختيار هو اقصاء ما لا نختاره ، ومن ثم يؤدى بنا الى الفقر والحرمان، وعدم الاختيار هو انكار لكنه الحياة ولطبيعة العمل ، ومن ثم يؤدى بنا الى الاقلال والانتقاص » .

غير أن سالاكرو يعرض مشكلة الحرية على مستوى عميق فيربط بها جوهر الحياة الشخصية : فبطل الرواية ــ الملك الاعرج ــ شخص يود أن يكون ما هو عليه وان يعرف من هو ؟ ومن وراء أقنعة ألوان حياته الممكنة أو المحتملة يبحث عن ذات سامية عالية ، عن ذات أبدية ! ولكنه سعى لا طائل تحته بل لا هدف له ، اذ لا يمكن للانسان أن يكشف

لغز الحياة ، ومع ذلك يقول سالاكرو في مقدمة كتابه : « لا يمكن للانسان أن يحيا سعيدا الا في عالم قد أدرك سر الحياة الغامض ! »

ان مسرحية « كوبرى أوربا » ، تحت ثوب الخيال المضطرب ، تخفى دراما الصراع الاليم لمشاكل ما وراء الطبيعة ، وقد اخفقت هذه المسرحية أمام الجمهور وأمام النقاد .

أما أئمة المسرح ، وعلى رأسهم الممثلان « دولان » (Dullin) « وجوفيه » L. Jouvet فقد تنبهوا بصورة قاطعة الى مواهب سالاكرو ، وطلبوا اليه رواية جديدة ، فقدم في مطلع سنة ١٩٣٠ مسرحية « باتشولى أو فوضى الحب » *(Patchouli)*، فأثارت ضجة حولهـــا ، وكانت صيحات الاشمئزاز تعلو كثيرا على تصفيق الاعجاب ، فلقد أراد بها سالاكرو تعبيرا عن القلق والعطش اللذين اصبح الشباب نهبا لهما في ذلك العصر ، حيث يقدم بطل قصته قائلا :

« انه بطل ضعيف ، لايعرف من الحياة شيئا ، بل لايعرف انه غير سعيد ، انما سوف يكتشف ذلك ، ومن ثم يسعى الى تحقيق السعادة . فهو حتى الآن لم يحى الا بين الكتب والدراسات التاريخية ، أو بمعنى آخر لم يحى في الواقع الا بين احلامه .. وفى ذات يوم يعزم على أن يحيا حياته ، ولكنه يعزم على ذلك ليحقق أحلامه ، فهو قادر على كل شيء الا على الاختيار ، وهنا مصدر ضعفه ، اذ يبدو له انه حين يختار انمـــا يقصى عمدا شعورا من المشاعر ، وهذا تشـــويه للموضوع والتجـــاء الى أسهل الحلول ، فيبدأ في دراسة الأمر من جديد ، اذ لا يمكنه أن يفكر في شيء الا اذا فكر في كل شيء . فلا يستطيع أن يقنع بشعور واحـــد ، بل عليـــه أن يربطـــه بشـــعور آخـــر ثم بآخر حتى ينتهى الى آخر شعور وهو الشعور بكيانه وبحياته ، وهذا شانه كذلك فيما يتعلق بآرائه ، فهو يتسلق من راى الى راى ، ومن فكرة الى فكرة ، حتى يصل الى فكرة الله .. وكلما صعد في تفكيره ارتفعت اجواء السماء واشتد به اليأس والقنوط . »

ان هذا التشخيص الدقيق لبطل القصة ، والذى لجأ المؤلف الى عرضه في مقدمة الكتاب ليس دلالة طيبة على القيمة المسرحية للقصة، اذ كان يجب أن ترســـم الشخصية في وضـــوح تام في ثنايا الحوار والاحداث ، دون حاجة الى عرض وتحليل في المقدمة .

غير ان هذا التشخيص يمتاز بالوضوح ، فهذا الغلام القلق الذى لا يستطيع أن يحدد اختيارا ما ، لأنه يريد كل الاشياء في آن واحد ،

هذا الغـــلام الذى يؤثر الحلم عـــلى الواقع والذى يرفض الحب ليتبين فى واقع الحياة واحداث التاريخ أن الحب متقلب وتعوزه دائما الصراحة والوضوح ، ان غلاما كهذا له نفسية الطفل الذى لا يريد أن يســـلم بحاجة الانسان الماسة الى التفاهم والمواءمة بين أمور الحيـــاة ، فلقـــد حكم على الانسان فى نظر سالاكرو أن يتألم فى طريق يجد فيه أن ما هو بشرى ليس على درجة من النقاء تستحق الحب ، وفى نهاية هذا الطريق يرى دائما أن الله يخلف الميعاد ٠

كانت هذه المسرحية خاتمة المجموعة الكثيبة لمسرحيـــات سالاكرو .. واخذ النجاح الراسخ الساحق يواتيه بعد ذلك حين قدم فى أبريل سنة ١٩٣١ مسرحيـــة « فنـــدق أطلس » *(Hôtel Atlas)* ويعـــزى هذا النجاح الى أنه قد زال الحجاب أو سوء التفاهم الذى كان يفصـــل بين المؤلف والجمهور ، ولقد بذل سالاكرو فى ذلك جهدا ملموسا اذ أخذ يتحاشى التعقيد متوخيا البساطة وعدم الحرص على أن ينشد أهـــدافا عالية أو عميقة ، مكتفيا بعرض قضايا الحياة اليومية ، فتجرد من المشاكل الفلسفية التى تشغل باله وبنى قصته على ملاحظة الواقع . فلقد رأى فعلا « فندق اطلس » فى أحد أسفاره فى افريقية وتعرف الى مدير هذا الفندق ، وادرك بحاسته الفنية موضوعا يمكن عرضه على خشبة المسرح وهو : الحالة النفســية فى المشروعات الوهمية :

ونرى فى القصة أن رجلا يستسلم لاحلام اليقظة ولاوهام الخيال يدعى « أوجست » (Auguste) قد شـــيد وســـط الصحراء فندقا بلا سقف ، وزرع اشجار التين وســـط حجرات ذات نوافذ لاتغلق ، ثم يفحص الرمال التى تحيط بالفندق مؤمنا بانه سيأتى يوم يحقق فيه ثروة طائلة حين يكتشف فى هذه الرمال منجم نحاس أو زنك فضى ، أو على الأقل يكتشف عينا من عيون الميـــاه المعدنية ، ثم نراه يقدم الى صديق له يدعى « الباتى » قدحا من الماء قائلا :

« تأمل جيدا ، انك فى هذه اللحظة تشرب مايجعل منك مليونيرا ، فها هى ذى كأس نظيفة ، اننى أسكب فيهـــا بعض قطرات من شراب الليمون فترى ماء ، ماء العين ، العين المتدفقة من ضيعتى ، انظر ! انه ماء اصفر ٠ ولكن تمهل ، لقد صار بنفسجيا ! ان هذا هو بالضبط التفاعل الكيميائى لمياه فيشى المعدنية ، أعلن عن هـــذه العين مثل عين فيشى تجد نفسك مليونيرا ! اننا هنا نحتاج الى رجال ينفذون المشروعات، الى رجال أعمال بمعنى الكلمة ، فانت ترى اننى هنا بمفردى » ٠

ان رجل الاعمال بمعنى الكلمة ليس « أوجست » صاحب الفندق انما صديقه « الباني » ، انه يتعامل بالملايين ويتحفظ من الأوهـام ولا ينسـاق وراء الأحلام · ثم ان بين « أوجست » هذا وبين « الباني » تظهـر « أوجستين » (Augustine) التى كانت زوج الاخير وأصبحت عشيقة « أوجست » المخلصة . وحين مر « الباني » صدفة بفندق اطلس حاول أن يردها اليه ولكنها تتردد فى أن تتبعه ، ثم تقرر أن تبقى مع « أوجست » الذى يبدو لها اكثر نقاء فى أوهامه وأحلامه من « الباني » فى حساباته وأنانيته الجافة ·

وهنا يتكشف مغزى الرواية ، وهو مغزى اخلاقى أو معنوى وليس نفسانيا ، وهو ان الحقيقة بشعة والواقع قبيح المنظر ، وان النجاح يواتى النفوس التى تعطى وتهب نفسها ، وان سلطان المال يفسد القلب ·

وبهذه النظرة الى المسرحية لا يصبح « أوجست » عنوانا مضحكا لروح الخيال والأوهام ، بل يصبح صورة مؤثرة لروح الشعر · بل و «الباني» نفسه كان شاعرا ، وبدأ حياته ينشد مثلا أعلى ويؤلف دواوين ناجحة ، وعندئذ أحبته « أوجستين » ·· ثم أغراه النجاح فأخذ يسخر آخرين فى كتابة كتبه ويتفرغ هو لجمع المال عن طريق الخداع والدعاية الكاذبة فهجرته زوجه .

ويجدر بالذكر أن هذه المسرحية تتضمن جانبا من حياة سالاكرو نفسه اذ بدأ حياته كرجل اعمال وحقق أرباحا طائلة ، لذا فهو يرى فى «الباني» الرجل الذى لا يود أن يصبح مثله ، ويرى فى «أوجست» قطعة من نفسه يود أن ينقذها ويصونها .

كما يبدو أنها لا تتعرض لمشكلة وجود الله ، ولكننا لو امعنا فى النظر لوجدنا أن سالاكرو لم يغفل هذه المشكلة تمام الاغفال : فالالتجاء الى الخيال والاحلام هو هرب الانسان من الواقع حين يرى حدوده لا تطاق ولا تحتمل ، وبعد أن بدأت القصة بهجوم السخرية على الخيـال والوهم انتقلت بنا الى تمجيد شاعرى للمثل العليا ولروح التفكير فى المطلق ، . وهذه كلها امور يشغل بها من يفكر فى مشكلة وجود الله .

ولكن ناحية أخرى فى آراء سالاكرو تحتاج الى شىء من الايضاح : فهو يرى أن النقاء فى الوهم أو الطهارة فى أحلام الخيال لها معنى آخر غير المعنى الذى تتخذه عند صاحب المثل العليا ، فصـاحب الاحـلام والاوهام لا يرجع فقره الى انه يزهد فى المال أو لانه منزه عن الاغراض،

وانما يرجع فقره الى انه عاجز فاشل : « فأوجست » الذى فى الاوهام يحلم بالمال ويحبه بقدر مايحبه « البانى » ، ومن يحلم بالثراء والجاه لا يختلف فى شىء عن صاحب الملايين فى حب المال ، انما يمتاز « أوجست » عن زميله الثرى فى أنه لا مال له ولا جاه ، وهنا نلمس فكرة تصوفية تدخل بنا فى نطاق الزهد ثم نطاق التشاؤم ، وهى فكرة عزيزة على سالاكرو : الا وهى أن الاخفاق ــ أيا كان سببه ــ يبدو مقرونا بعلامة العظمة : فعندما هبت عاصفة اكتسحت فندق أطلس ، زالت مع الفندق مشروعات « أوجست » وأحلامه ، وابرزت عظمة انتصاره ، اذ تقول له زوجه : « لا تيأس فرجل مثلك من حقه أن يطالب بالهزيمة ، وهزيمتك أجمل وأبدع من نجاح الآخرين » .

وتمتد نظرية النقاء والطهر هذه لتملأ قلب « البانى » فيعرض على « أوجست » أن يقيم بدلا منه « فندق اطلس » من جديد وأن يحل محله فى امبراطورية أحلامه ، ثم يقول :

« انما الكسب الحقيقى فى نبذ الاشياء وفقدها »

فالاخفاق والفشل فى نظر سالاكرو هما سنة الحياة ، وجميع المشروعات الكبرى عرفت الافلاس ، وجميع النفوس المتسامية عرفت الزلل وذاقت الفشل ، فالاخفاق فى رأيه هو النقاء الأسمى .

ولكنه لا ينبغى لنا أن ننساق وراء هذه الفلسفة ، فلسفة الفشل ــ فنحدد النجاح بمدى الاخفاق ، فان كان مشروع « فندق أطلس » قد فشل ، فهذا يرجع الى سوء تقدير وخلل فى الحكم على الأمور ، ومغالاة فى الغرور ، وانسياق وراء الوهم والخيال ..

وانما يصبح الاخفاق عظيما والفشل نبيلا ان كان مصدرهما تحطيم عمل عظيم أو نبيل بيد القدر التى لا راد لقضائها . ومن ثم ليس النصر حقيرا ودنيئا الا اذا كان الحصول عليه بسبل ملتوية وقذرة ، لأجل غاية وضيعة .

أما رفع شأن المهزوم الفاشل لانه مهزوم وفاشل فحسب ، أو انتقاص قدر المنتصر بسبب النصر نفسه ، فهذا وهم خطير ، وزلل فى الحكم لا يستقيم مع طبائع الامور والفكر السليم .

المسرحية الهادفة عند سالاكرو

حين تخلص « أرمان سالكرو » من نزوات المغـــالاة والانزلاق فى تيار « السيريالية » التى كان يسوقه اليها شبابه حين تخلص من هذه النزوات أخذ يتألق فى عالم المسرح ويواتيه النجاح دافقا • فمن ناحية الصياغة أصبح سالاكرو ربا من أرباب القلم ، يتحكم فى التعبير ليدفعه بطابعه الخاص ، بعيدا عن التقليد أو الحشو بالتراكيب المطروقة • ومن ناحية الصنعة المسرحية قد أصبح فنانا حاذقا يجيد حبك الاحداث وبعث الحيوية فى الحوار تاركا الحيل المألوفة التى مجها رواد المسرح فى ذلك العصر •

لذا ازداد الاقبال على مسرحيات ســالاكرو حين لمس الجمهور أصالة انتاجه ، وأدرك أنه وراء الدافع الشاعرى والنزعة الخيالية ، تكمن الحقيقة فى صور « كاريكاتورية » أو فى معان رمزية وانبثاقات عاطفية .

وسواء اكانت الملهاة اجتماعية ساخرة ام من نوع « الفودفيل » (Vaudeville) او «الفارس» الذى لا يهدف فى ظاهره الا الى الضحك ، نرى ان المسرحية تتفتح عن عبارة خطيرة رهيبة ، أو كلمة عميقة ، أو حديث يهز المشاعر ، وعندئذ ندرك ان الحركة المسرحيـــة تزداد عمقـــا لتكشف عن نية المؤلف الذى لا يرضى لروايته هدفا أقل من دراســـة الحياة ومشاكل الانسان فى المجتمع .

لذا يعز على ســالاكرو أن يرى بعض النقاد أو القراء يتناولون مسرحيته بشىء من عدم الاكتراث . فيكتب من أجلها قائلا :

« ان ما اطلبه الى المؤلفين والى النقاد والى الجمهور ، عند مولد رواية جديدة ، هو أن يراعوا الامانة التامة فى نظرتهم الى الرواية ، فيبتعدوا عن الغش او التضليل ، وبدلا من ان ينظروا اليها كوسيلة للترفية أو قضاء الوقت ، عليهم ان يتناولوها بروح الرهبة والخشوع ايمانا منهم بأن مصير الرواية وجوهر روحها يكمن بين أيديهم » •

ولنذكر مثلا للفكرة العميقـة التى تتخـــلل المواقف المضحكة فى المسرحية ، ماجاء فى رواية «أسرة لونوار» *(L'Archipel Lenoir)* فى ملهاة لا تخلو أحيانا من مواقف قاتمة رهيبة ، تدور أحداثها فى رحاب أسرة « لونوار » العريقة ، التى تشتغل منذ أجيـــال بصناعة لون معين من المشروبات الروحية ، ويجتمع افراد هذه الاسرة ليدرسوا مأزقا وقعوا فيه بسبب فضيحة ارتكبها شيخ الاسرة وعميدها ، ويقرر افراد الاسرة

اقناع هذا الشيخ بالانتحار لينقذ من العار شرف الاسرة واسم ماركة المشروب الذى ينتجونه ، وفى وسط هذه الاحداث المضحكة يعلو صوت ذو نبرة جديدة قائلا :

« كلا ياسيد لونوار ، أنت لست فى كابوس ، اللهم الا اذا كنت تعتبر حياتك وحياتنا جميعا ، بل وحياة كل انسان على وجه الارض كابوسا ، وعندئذ نكون جميعا غارقين فى كابوس منذ اللحظة التى أدركنا فيها أننا عائشون على قيد الحياة !

« هل تذكر ياسيد لونوار اللحظة التى تجلت فيهـــا هذه الحقيقة وأنت غلام صغير فهمست الى نفسك بهذه الكلمات : « انني على قيــد الحياة وكان يمكن ألا أعيش ·· وانني ســوف أموت يوما من الايام ! » ـ كلا لا تتذكر شيئا من ذلك ·· انما أنا أذكر هذا كله ، ولقد سقطت مغشيا على حين أدركت ذلك ، فلقد كان الحمل ثقيـــلا لاطاقة به لكتفى صبى صغير » .

وهكذا نرى أن من أهم خصائص مسرح سالاكرو عرض فكرة عميقة رهيبة بما تتضمنه من مشاكل خطيرة عويصة ، وراء ستار من الدعابة ، ونلاحظ هذه الظاهرة بجلاء فى علاجه لموضوع الحب : فهو يعرض فى أسلوب يتسم بالاستخفاف الظاهرى كل المشاكل التى تدور فى فلك الحب ، مثل نزوات الحواس والقلب ، وتقلبـــــات عواطف الزوجين حين ينسيان سريعا ـ عند أول صدمة ـ عهد الوفاء الابدى الذى قطعاه على نفسيهما · وعندئذ يطرق المؤلف مشكلة حســاسة واقعية ، هى مشكلة **الخيانة الزوجية** ، ولقد أفاض فى عرض هذه المشكلة فى روايته « **لاجل الضحك فحسب** » *(Histoire de Rire)* ، ولنذكر أولا العبـــارتين الحكيمتين اللتين اتخذهما شعارا لهذه المسرحية ، الاولى مقتبسة من الحكيم الفارسى « زارانو سترا » أو (زورو أستر) :

« تعلموا يا أصدقائى الشبان كيف تضـــحكون اذا رغبتم فى أن تظلوا متشائمين . »

والحكمة الاخرى مقتبســة من الخطيب الفرنسى « بوســويه » (Bossuet) ، من كلمة ألقاها بمناسبة موت (Molière) حين قال : « لقد انتقل موليير من ضحك المسرح الى محكمة من يدين أولئك الذين يضحكون اليوم لانهم غدا سيبكون ! » ·

وهاتان الحكمتان أو الشعاران يمثلان روح سالاكرو المزدوجة :

فهو من ناحية ، الهزلي الساخر الذى ينتشى لمنظر تفاهة الناس وتفاهة أحداث حياتهم .

ومن ناحية أخرى هو المصلح الاجتماعى الذى يزعجه انهيار الجمال الخلقى والمعنوى والاستسلام لقبول الفوضى الاجتماعية .

وفى هذه المسرحية الناجحة اللامعة ، تتألق عدة مشاهد هى من أبرز المواقف الهزلية فى المسرح الفرنسى ، فترى رجلين قد هجرتهما زوجاتهما : فالرجل الأول « جيرار » Gérard هجرته زوجه « أديه » Adé المستهترة الكذابة ، والآخر « جيل » Jules هجرته زوجه « ايلين » العاقلة المخلصة اخلاصا جزئيا ، **هجرتهما** الزوجتان لأسباب مختلفة ، بل ومتناقضة ، ثم عادتا اليهما ، : فلم يكن الامر جديا ، فلا الخلاف جدى ولا القلوب جادة فى الوصل أو الهجر : فالرجال والنساء متى أسلموا أنفسهم الى نزوات مشاعرهم وحواسهم فقدوا احترام القيم وما تستلزمه من الاستقرار ، ولم يقدروا على شيء أكثر من التنقل من نزوة الى نزوة وكأنهم يرقصون رقصة «الاراجوز» لاجل الضحك فحسب .

والامر الجديد الذى احتوته هذه المسرحية هو معالجتها لمشكلة **الخيانة الزوجية** بصورة لم يألفها المسرح الفرنسى من قبل ، وقد كتب فى ذلك الناقد المسرحى « جابرييل مارسيل » يقول :

«تبدو لى هذه المسرحية كأنها التصفية الختامية ـ بصورة مقصودة ومتعمدة ـ للمسرحيات الوضيعة التى تعرض الخيانة الزوجية على المسرح الفرنسى منذ ربع قرن تقريبا» .

وينحصر علاج سالاكرو لهذه المشكلة فى فلسفة بسيطة : ان الانسان يخضع عادة لاحكام الغرائز والجنس والقلب ، والاحكام والمقتضيات المتلاحقة المتقلبة تقود الى التحرر الخلقى وانطلاق الانانية ، ومن ثم تؤدى الى حال من الفوضى التى لا تحتمل والتى تجلب عادة عواقب وخيمة . ثم يحاول علم الاخلاق أن يجد لها اصلاحا وعلاجا . ولكن علم الاخلاق لا حول له ولا قوة الا اذا كان فى مقدوره أن يقدم للانسان قيما أهم وأعظم من شعوره بالمتعة واللذة ، ولا يقوى على ذلك سوى الدين ، ولكن الدين قد انكمش سلطانه فى المجتمع الحديث وفقد سيطرته على النفوس أو كاد يفقدها . ومع ذلك فان الذين انفضوا عن الدين مازالوا فى حاجة الى الأخلاق ، ومن هنا نشأت حيرة الضمائر واضطرابها ، فهى لا تعرف أن تتجنب ما يسمى الشر ولا أن تبرر ما يبدو أنه الخير !

ونذكر هنا فقرة تفسر بوضوح فلسفة سالاكرو في تحليل **الخيانة الزوجية** ، اذ يحاول زوج ايلين أن يشرح لصديقه سبب فشلهما في الحياة الزوجية ، فيقول له :

« انك تستخدم ألفاظ الازمنة الغابرة للحكم على موقف جديد حديث ٠ وحين تحدث أخطاء في الحكم كهذه داخل قاعة مجلس الادارة باحدى الشركات فانها تؤدى الى افلاس المؤسسة .

« انك تتحدث عن خيانة ، ولكن الانســان لا يخون شيئا لم يعد موجودا ، فقديما كان الانسان يتزوج ليؤسس أسرة ، وكان يتخذ له زوجا واحدة الى الابد ، أما اليوم يا عزيزى فان نساءنا لم يعد لديهن احساس بالدين ، ولكن من المخطىء في هذا ؟ ومن المسئول عنه ؟ هل نحن أنفسنا نواظب على الصلاة ؟ كلا ٠٠٠ اذن ماذا ننتظر منهن ؟ كل ما تبقى لديهن من مبادىء الاخلاق هو « الحب » وهذا اللفظ ، من بين جميع الألفاظ البشرية ، هو أقلها وضوحا وأضعفها دلالة واستقرارا ، وأكثرها غموضا وتقلبا ، اذ أنه في يوم واحد ، يعبر هذا اللفظ عن مشاعر متباينة بل واحيانا متناقضة !

هل حاولت ان تشرح لزوجتك باى حق وباسم من يجب عليها ان تحبك أنت دائما ولا سواك ، ولا أحد غيرك ؟ ترى لاى سبب ؟ لا لسبب سوى لان هذا يروقنا ويطيب لنا ! ولا يمكن أن تقوم فلسفة في الحياة على أنانية ضيقة الى هذا الحد . »

ان اختيار مثل هذه الموضوعات ، ومعالجتها بمثل هذه الصورة لا يدعنا نشك في النيات التهذيبية التى ينشد تحقيقها سالاكرو ، ومن ثم فهو مصلح اجتماعى ينادى بمبادىء اخلاقية معينة في مسرحيات هادفة ٠

غير أن المناداة بالمبادىء الاخلاقية لا تقتصر على أن يقترح المؤلف على الانسان نظاما معينا لاهداف الحياة وقيمها ، وانما يجب أن نستطيع هذه المبادىء أن تكفل للانسان حريته وتضمن له أن يحيا مطلق الحرية في تصرفاته ، ولقد أشرنا الى مشكلة الحرية عند ســالاكرو في مسرحية « **كوبرى أوربا** » وكيف أن سالاكرو يرى أن حرية الانسان في الاختيار تتبعها حتمية التصرف للســير في الطريق الذى اختاره دون احتمــال العدول عنه ٠٠ ثم يطرق سالاكرو مشكلة الحرية هذه في جل مسرحياته دون أن يقدم لنا حلولا واضحة أو منطقية لها :

ففى رواية «**المجهولة التى من مدينة آراس**» *(L'Inconnue d'Arras)*

نرى شخصا اسمه «أوليس» يقدم على الانتحار ثم يأسف على انتحاره ويود أن يدرك الرصاصة التى ستنزع منه الحياة ، ليوقفها عن الاجهاز عليه ، ولكن يقول له خادمه : « وا أسفاه ! لقد انطلقت الرصاصة ، ولا قوة فى الوجود تستطيع أن توقفها ! . ان الله لا يمكنه أن يوقفها · فالانسان حر فى تصرفاته ، وحرية التصرف هذه التى يلهو بها الانسان، هى الحرية الوحيدة التى يمزح بها الله ايضا ! » .

وهكذا يعبر سالاكرو فى لغة هازلة عن مشكلة الحرية مبرزا صورة العالم الذى خص الله فيه كل انسان بقسط كاف من حرية التصرف ، لكى يتحمل الانسان تبعة تصرفاته ومسئولية أعماله ولكى يكف عن لوم الله عن كل خطأ يرتكبه بمحض ارادته .

وان مسرحية « **المجهولة التى من مدينة آراس** » قامت بتمثيلها فرقة « بيير بلانشار » لاول مرة سنة ١٩٣٥ ، وهى نمط جديد غريب فى المسرح ، حيث يتحكم المؤلف فى الزمن ويوجهه كما يطيب له ، فيرفع الستار عن رجل ينتحر بطلقة من المسدس بدافع فشله فى الحب ، ويفترض المؤلف أن هذا المنتحر يسترجع حياته بأكملها فى اللحظة الخاطفة التى تمثل جزئيا من الثانية والتى تجتاز فيها الرصاصة الجمجمة لتنفذ الى المخ ، وعندئذ يدور شريط الحياة الى الوراء بسرعة جنونية .

ومما يزيد المسرحية تعقيدا أن الشخصيات التى تندمج فى أحداث حياة « أوليس » المنتحر ، لا تكتفى بأن تحيا معه ماضيه أمام المتفرجين ، انما تنتقل أحيانا الى حياتها الحاضرة لتتناول تصرفات « أوليس » هذا بالنقد والتعليق .

وهذا التنقل بين الماضى والحاضر يزيل من القصة كل احتمال لمشابهة الواقع الى حد تدخل معه المسرحية فى اطار ماوراء الطبيعة حيث تتغير وتتبدل معالم الزمن ..

ولعل سارتر تأثر بهذه المسرحية التى كان شديد الاعجاب بها ، قبل أن يفكر فى كتابة مسرحيته « الأبواب المغلقة » فاستوحى من سالاكرو اطار مسرحيته وجوهر أحداثها .

وان أحداث مسرحية سالاكرو مركزة كل التركيز بحيث يتعذر تلخيصها فى بضعة سطور ، انما يجدر بنا أن نبرز سؤالين رئيسين تدور حولهما أحداث القصة : ما معنى الحياة ؟ وما معنى الموت ؟ .

ان « أوليس » المنتحر ينفرد بخبرة فريدة ليقيس مدى قيمة الاشياء ومدى تفاهة حياة الانسان : فهو يسترجع جميع الالفاظ التى سبق أن فاه بها ليتبين أن الاقوال الخاوية العديمة النفع ليست هى التى تدعو الى الأسف أو الندم ، ثم يستعيد أفكاره ، وبعد ذلك يميط اللثام عن أفكار الآخرين ، فيقول فزعا : « لعل كشف الافكار الخفية التى ، تكمن فى قرارة نفوس من نحب ، هو احدى النكبات التى يبتلينا بها الموت » ، ثم يدرك « أوليس » كل شيء : يدرك نواحى الفشل فى الحياة وما نسميه الحب الأبدى وهو ليس سوى أكاذيب عابرة ، ثم يدرك أيضا خطورة **الوقت الضائع** فى حياتنا ، فيقول لزميله :

« اننى على يقين من انه فى حياة طويلة مثل حياتك ــ لو جمعنا الدقائق التى ضاعت سدى ، لوجدنا انها تسمح بان تقيم حياة كاملة لانسان آخر ، قد تكون أقصر من حياتك ولكنها أجدى وأعظم » .

وفى اللحظة التى يعبر فيها الانسان خط الموت نراه يوجه الى نفسه فجاة أسئلة متعددة تتعلق بسر نشاته واصله وتاريخه السابق الذى يجهله ، فيتساءل : « أين أنتم يا أجدادى ويا أجداد أجدادى الذين يمتد عددكم أربعة أربعة فى كل جيل ، امتد عددكم حتى أصبح يحوطنى بأفق شاسع من الاجداد ؟ ماذا أصبحتم ؟ وماذا كان يدور بخلد ذينكم الكائنين اللذين يجتمعان كل عشرين عاما ، فى كل ربيع للاجيال ، منذ آدم وحواء ، لينجبا طفلة صغيرة ينتظرها طفل صغير ، لينجب منها هذا الولد الاخير الذى هو أنا ؟ »

ان هذه المناجاة العجيبة مصدرها احساس بالسأم والضجر ، ولكنه احساس لا ينحدر الى التشاؤم العميق ، ان « أوليس » حين يستعرض ذكريات حياته يرى أنها لم تكن دائما سيئة بشعة ، بل كانت حياته خليقة بأن يحياها ، صحيح ان المرأة التى احبها قد خانته ، ولكنها احبته ، صحيح انه نسى غرامياته فى صباه ، ولكنه استمتع بها قسطا من الزمن ، لهذا فهو يأسف على جنونه الذى دفعه الى الانتحار بسبب لحظة من الالم ، ويود لو استطاع أن يسترد الرصاصة ، ولكن أحداث الحياة لا رجعة فيها .

فلو اساء الانسان الحر استخدام حريته فلا يلومن الا نفسه ، وليمسكن عن أن يلقى على الله مسئولية أخطائه .

وفى وسط الصورة المهزوزة لمنظر تصرفاته فى الحياة ، تبدو له

بعض الذكريات واضحة راسخة ، هى ذكريات أعمال الخير التى قدمها، وأبرز تلك الاعمال النجدة الخالصة التى قدمها بدافع الشفقة لامرأة مجهولة يائسة فى مدينة آراس ، سقطت وسط حطام المدينة التى دمرتها الحرب ، وحاولت هذه المرأة المجهولة أن ترد اليه ثقته فى الحياة وأن توضح له قيمة كيانه وسط مشاكل الحياة ، ثم أخذت تعينه على اجتياز محنته امام سر الموت الغامض .

ان مسرح سالاكرو غنى ، متشابك الآراء ، تتداخل الافكار فيه بعضها فى بعض بالرغم من مظهرها الانسيابى المتناسق ، لذا يتعذر الالمام الوافى بهذا المسرح فى حيز محدود من السطور ، غير انه يمكننا أن نشير الى المعالم البارزة فيه ، وأهمها روح القلق التى تسوده والسعى الدائب المستميت للوصول الى عقيدة يقينية أو ايمان راسخ أو قيم لا ينال منها الشك !

وهذا المظهر القلق وذلك السعى المستميت الذى نلمسه فى مسرح سالاكرو يشبهان شمسا معلقة فوق ظلمات مصير الانسان وبؤسه ولكنها شمس قائمة لاتضىء الظلمات ولا تنيرها ، انما تصليها بنارها فتزيدها تأججا !

كذلك حين نتصفح مسرحياته نخرج بفكرة أخرى وهى أنه لا يدور فى فلك الشيوعية كما توحى ميوله الى هذا المبدأ ، فلا نزعة موضوعية فى علاج الامور ، ولا أمل متفائل فى الخلاص من المشاكل عن طريق القوى المادية للتاريخ ولأجل التاريخ ، بل على العكس : ان مسرح سالاكرو ينتمى الى الفلسفة الذاتية والى فلسفة قلق الوجود ، أى أنه يرتبط بمأساة الحياة الداخلية ، بل انه فى نقده اللاذع للمجتمع ، لا يرحم طبقة من الطبقات فيغمرها جميعا فى نقده بروح التشاؤم الذى لا عنف فيه ولا كبرياء ، والذى لا يحمل فى قراراته غثيانا من الوجود أو ضيقا بالمخلوقات البشرية ، انما يحمل نداء الصفاء وحب النظام ، ودعوة الى التمتع بمرح الحياة ، ومناداة باحترام الانسانية التى تفسدها الحياة وتدوسها بالأقدام .

وهناك احساس آخر تخلص من«مسرحيات سالاكرو» ، بل والنقاد الذين يأخذون عليه روح الشك والتهكم والالحاد التى تتخلل مسرحياته لم يغب عنهم أن يروا فى هذه المسرحيات شعاعا من الضوء ينساب من نبع عميق، ينادى باتضاع القلب وبالتعبد وبالرجاء ، اذ يبدو أن سالاكرو من خلال شكوكه وفى سعيه الى التخلص منها ، قد خلص الى يقين

أيجابى حين يقول : «لكى أتحمل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتمى وراء الأمل فى الجنة ، قد حبست نفسى منذ فجر شبابى داخل فلسفة الحتمية ، وهى فلسفة ضيقة متزمتة ، أى داخل حتمية آلية مطلقة »

وان هذا التصريح الذى أعلنه بعد نضج خبرته فى الحياة يحملنا على أن نتساءل : لو أن عقله قد احتمى مبكرا وراء نفى قاطع لفكرة وجود الله ، فمامعنى سعيه الدائب فى جميع مسرحيـــاته لحل مشـــكلة الحرية ومشكلة وجود الشر وعلاقتها بوجود الله ؟ ..

لا شـــك فى ان التبكير فى الجمع بين الفكـر المطلق وبين المـادية وادماجهما ، لا يمكن أن يحل المشاكل المتعددة ولا أن يضع حدا للأمانى المختلفة التى لاتقنع ولا تكتفى بهذا الادماج .

ومهما يكن من أمر ــ فان هذه الحتمية الآلية المطلقة فلسفة فقيرة ويتضح فقرها حين يتناولها سارتر ــ الذى يعجب به سالاكرو اعجابا قلبيا ، ليعالج مشكلة الحرية فى أسلوب فلسفى حديث وان روح الجفاف وعدم المرونة ــ ونزعة الحتمية التى تبدو فى مسرح ســـالاكرو لا تعزى الى طابع الشك الذى يغلبعليه انما تعزى الى رغبته فى تبسيط المشاكل الى حد اخضاعها لقواعد واحكام حتمية ثابتة .. وان التجاء النفس القلقة الى الاحتماء وراء مادية مغلقة أشبه بفناء السجن ، تفسر الفشل الحتمى الذى تهبط اليه وثبات النفس وانطلاقاتهـــا ، كما تفسر افلاس المثل العليا ، ومن ثم يستسلم الفكر لهذا الفشل وذلك الافلاس ، بشىء من الارتياح وكأنها نتيجة للصدفة التى لامفر منها ، ويقوى هذا الاستسلام حين يدرك العقل مدى الفارق الـكبير الذى لا حيلة لنـا فيه ، بين طبيعة الانسان والطبيعة بمعناهـــا المطلق ، ومدى الفارق أيضا بين مشروعات الانسان واحداث الحياة وصروفها ، وبين أمانى الانسان الواسعة وما يمكنه تحقيقه منها .

وفى جو المادية هـذا وفى روح الاستســلام هذه ، نتوقع أن تكون المشكلة الرئيسية التى تؤرق سالاكرو ، والحـدث الختامى الحاسم لأمور الحياة وما وراء الطبيعة هو الموت .

وحين توفى أحد أصدقاء سالاكرو ــ الممثل « شارل دولان » القى كلمة رثاء أمام جثمانه قال فيها : « ما جدوى كفاحنا ومجهوداتنـــــا ، وما قيمة عواطفنا ومشاعرنا ما دام لا بد لها ان تنمحى هكذا ؟ ما الفرض من هذا السباق الموجع الأليم فى ثنايا هـذا التيه المعتم ، حيث يتخبط

الناس فلا يخرج منه أحد الا فى فزع الموت ؟ لم اذن كل هذا الغموض وكل هذه المتناقضات لدى الأنبياء ؟ .

« حين يأتى دورى فاننى لا أرجو شيئا سوى النسيان والعدم التام، مثل النسيان والعدم اللذين سبقا مولدى ، أما اذا بعثت فجأة لأمثل أمام الله ، فاننى أنا الذى سـألومه على صـمته وعلى احتجابه عنـا ! وسوف اسـألـه عن سبب تركه لى مهجورا بلا عـون ، اتخبط فى عمى الجهل والظلام وأقاسى من وحشة الوحدة ! »

ولقد نشرت احدى المجلات الأسبوعية هذه السـطور وقراهـا المؤلف المسرحى « كلوديل » فرد على سالاكرو قائلا :

« انك تتهم الله بالصمت والاحتجـاب ، ولـكنه لم يكف عن مناداة الانسان بأعلى صوت منذ آلاف السنين ، فلا لوم على الله ان كان الناس قد وضعوا أصابعهم فى آذانهم » !

ولعله من التجنى أن نقول : أن سالاكرو قد أصم أذنيه عن سماع نداء الله ، لأنه ان كان تفكيره كانسان قد استقر فى اطار فلسـفة ضيقة جافة ، فان رسـالته فى مسرحياته لا تنحصر داخل هـذا الاطار ، انما تسرى فيها روح قلقة ، وينبض فيها سعى لا يهدأ ، اذ ملكت على عقله ولبه فكرة تؤرقه وهى مصير بشرية لا تؤمن بوجود الله . فالبشر فى مسرح سالاكرو ـ مثله هو أيضا ، لا يؤمنون بالله ، لذا فهو يتساءل ـ كما يفعل الأديب الفرنسى المعاصر « مالرو » : ترى ما مصير الانسـان فى عالم انتفى منه وجود الله ؟ لا شك أنه سيفنى ويبيد هو أيضا !

وهنا يختلف سالاكرو عن سارتر ، فعلى حين أن سالاكرو يفزع لمصير الانسان بعد أن انتفت فكرة الله من البشرية ، نرى سارتر يغتبط ويشعر بالتحرر والانطلاق حين يتخلص من فكرة وجود الله فى العالم !

ولقد طاب لناقد أمريكى مولع بالاحصائيات أن يحصى الألفاظ التى تتردد باستمرار فى لغة سالاكرو فكانت لفظتا « الموت » و« الله » هى أكثر الألفاظ استعمالا فى مسرحياته ... ويقول سالاكرو نفسه فى مقدمة مسرحيته « كوبرى أوربا » : ان شـخصيات مسرحيته هى « انعكاس قلقه أمام الله » وان مسرحياته انما هى بمثابة نداء مسـتميت لمعجزة الايمان .

ولكن انى لهذه المعجزة أن تتم ؟ كيف تستطيع قصص تضطرب

فيها شخصيات مصطنعة وتتم فيهـا أحداث مفتعلة ، أن تفتح منفـذا فى ظلمات الضمير الذى يصطدم بواقع الحياة ؟

انه أمل واه بلا شك ، ولكنه أمل يسود مسرحيات ســالاكرو ويتحكم فيها ، بل هو مصدر كيانها ، وعلى هذا الأمل قامت مسرحياته ، اذ يقول :

« أما عن نفسى ، ففى لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، أشعر فى المسرح أننى أقرب ما أكون من شاطىء السلام الذى لا يمكن أن ابلغه وانا خارج المسرح ، فكثيرا ما شعرت بأننى وجدت خلاصى ونجدتى فى كبريات الأعمال المسرحية » .

لذا فاننا نعتقد أن صيحات السخط والالحاد التى طالما بعث بها سالاكرو لا ينبغى أن تصم آذننا عن ذلك الصوت العميق الكامن فى قلبه، الذى يزمجر وسط هـذا الصخب ليبعث نداء الى كل ما هو مطلق . بل ان عنف صيحات الســخط والالحاد التى يبعثها لا يمكن أن توحى به نفس وضيعة ، ولا يمكن أن يصدر هذا العنف عن قلب خـــلا من حب البشرية .

أما عن مفهومه للمسرح ونظرته اليـــه ، تلك النظرة التى ترتبط بالقلق فى دراسة أمور ما وراء الطبيعة ، وبالسعى الى التغلب عليها عن طريق تصويرها وتجسـيمها فى أحداث مسرحية مفزعة ــ فهى نظرة جديرة بالتقدير والاحترام ، اذ تحمل بريق من ينشد المعونة ، ويرجو الخير ، فى اخلاص القلب الذى يئن من الشك ويتلمس نور الحقيقة .

ويزداد احترامنا هذا حين نذكر أن الله وحـده هو الذى له أن يحكم على الشريد البائس فيما يأتى وما يدع من اعمال ، وفيما يقبل وما ينبذ من أفكار !

٦ · جان بول سارتر (١٩٠٥ ـــ)
JEAN-PAUL SARTRE

« الانسان شخص يتغلب
على نفسه · ويتحقق وجوده
بقدر تحقيقه لحرية نفسه »
سارتر

فلسفة سارتر فى مسرحياته

أن النزعة الخلاقة التى غلبت على المسرح فى القرن العشرين ، كانت تتجه الى اضفاء الروح الشعرية على الدراما ، والى النزوع من الفكرة الى الرمز ، ومن محاكاة الواقع الى الخيال ، ومن التعبير اللفظى الى التعبير بالحركة والمنظر ·

وتتضح هذه النزعة فى كبرى الأعمال المسرحية المعاصرة · سواء فى انتاج المؤلفين الذين يهدفون الى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال « مورياك » (Mauriac) و « مونترلان » Montherlant مؤلفات الذين تغلب لديهم نزعة الهزلية أمثال « أنوى Anouilh و « سالكرو Salacrou ، ونرى عودة الى احياء تحليل النفس ودراسة الخلق وعرض الأفكار التى تتعلق بما وراء الحياة والاحياء · فلا يكتفى المؤلفون بشرح آراء وأفكار مجردة ، انما يعرضون لبحث النظريات الحيوية ومناقشة العقائد الاجتماعية واثارة الجدل ما بين الالحاد والتدين ، وما بين التفاؤل الانسانى والاضطراب الوجودى !

وهكذا أصبحت المسرحيات زاخرة بالافكار الحية ، وخاصة بالعبارات ذات الطابع العلمى والمدلول الفلسفى العميق .

وتتوطد هذه النزعة الأخيرة فى مسرحيات « جان بول سارتر » فتتجلى قوة الدراما الغنية بالأفكار والآراء ، وتبرز أهمية المسرحية ذات الرسالة ، أو المسرحية التى تناقش نظرية من النظريات ·

ولكن ليس معنى ذلك أن مسرح سارتر يخلو من العنصر الهزلى أو من النزوات الخيالية والابتكار المثير للضحك ، بل على العكس ، فمسرح

سارتر يزخر بجميع الحيل التى يجيد فنها هذا المؤلف الماهر الذى مارس بحذق الفن السينمائى • انما يمتاز مسرح سارتر عن أقرانه بأكثر من ميزة :

فمثلا فى مؤلفات « برنشتين Bernstein و « بورتوريش Portoriche نرى أن المسرحية ذات الأفكار والآراء تبدو كأنها ملهاة أخلاقية أو اجتماعية تناقش مشكلة فى الأخلاق ، أما عند سـارتر فنرى أن الصورة تتسع فتتحول الملهاة الى مأساة أو الى دراما تاريخية ، يتخللها عنصر عاطفى من حين الى آخر ، ونرى المناقشـة تزداد عمقـا وقوة ، فتقل نزعتهـا الأخلاقية لتحلق فى الموضوعات المعنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية وعلاقات الانسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الانسان حين يخلو الى نفسه •

وهـذا ما نشهده مثـلا فى مسرحيـة « **الذباب** » *(Les Mouches)* وهى صياغة حديثة للمأساة الاغريقية القـديمة : «ايلكترا» *(Elèctre)* ومسرحية «الأبواب المغلقة» *(Huis-Clos)* التى تصـور لنـا الجحيم فى (صالون) حديث يجلس فيه ثلاثة أشخاص يحرص كل منهم على تعذيب الآخر بأن يفرض عليه عبء وجوده الى جانبه ، ويرهقه بثقل تعليقاته على أعماله ، وكأنه قاض يصدر ضده الأحكام وفى الوقت نفسه الجلاد الذى ينفذها فيه !

أما الزمان الذى يدور فيه هذا الحوار فهو زمان معنوى لا حدود له ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية بالرغم من أن أحداث الماضى تعرض فيه للتعليق عليها ، وتجرى مناقشات فى الحاضر ، بل وتوضع خطوط للمستقبل •

وكذلك مسرحية «الشيطان والله» *(Le Diable et le Bon Dieu)* فهى تصور لنا حياة القرن السادس عشر فى مظهرها التقليدى ، ثم يناقش أشخاص رمزيون مشاكل انسان اليوم فى أسلوب حديث معاصر •

ويحدث أحيانا أن يبتعد سارتر عن الواقع المألوف ليندفع بالواقعية الى وحشية الهجـاء وفظاظة الهجوم ، فى هزل مفزع قاتم ، كمـا نرى فى رواية « **المومس الفاضلة** » •

ومن هذا نخلص الى أن سـارتر يجيد اسـتخدام جميع أساليب المسرح الحديث فى خلق الزمن المسرحى وحجمه ومساحته ، كما أنه يجيد انتقاء اللفظ واختيار التعبير فى قدرة رائعة ، بل يمكن القول بصفة عامة

بأنه يجيد جميع الأساليب المسرحية الحديثة ماعدا الأساليب التى تخلق الحلم الشاعرى ، والتى تثير العاطفة المنعشة ، والتى تردد فى النفس أنغاما عذبة رقيقة •

فالطابع الشعرى الذى يود سارتر أن يضفيه على نثره يجعلنا نحس بأن شعره فى جفاف الصخر الجلمود ، وصريف العجلة التى تدوس وتحطم ، واذا ما لاحت انبثاقات نادرة من العاطفة ، يحس معها المتفرج بأنه يسمع صوتا يشبه ضحك الشيطان •

ولكن قد يقول قائل من معجبيه : انه شعر على أية حال • أجل شعر ، ولكنه لا يكفى لانعاش هذا المسرح الفكرى البحت أو ادخال النسيم الرطب على المناقشات الجافة التى يسود فيها اللفظ فيضرب ويصول ويجول ، حاملا بمفرده شعلة الفكرة ، فتصبح المسرحية مسرحية فيلسوف •

ولم لا ؟ ــ فان كان الناس منذ نصف قرن تقريبا لا يقرون أن يتحول المسرح الى منبر للثقافة أو التعليم، فانه من المغالات أن نحرم مؤلفى العصر الحاضر حقهم فى أن يفكروا تفكيرا عميقا وأن يقدموا مسرحيات تبعث على التفكير العميق •

فالواقع أن حوار سارتر يتخطى خشبة المسرح ليهز المتفرجين هزا ، وقد استأثرت بعقولهم أحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمشكلةالتى يعرضها وان كان سارتر كروائى أو قصاص يبعث أحيانا على الملل ، فانه كمؤلف مسرحى بعيد عن ذلك ، بل ان مسرحياته تعتبر فى نظر الكثيرين أقوى جزء فى انتاجه الفنى • ولا غرو فى ذلك ، فالمسرح يتيح خير وسيلة للتعبير أمام فيلسوف وجودى ، اذ يقدم له فى رحابه أفضل الامكانيات حين يعرض مشكلة أخلاقية ، لا عن طريق شرح المبادىء وتدعيم صحة ما يراه منها ، انما عن طريق تحليل المواقف وخلال الشخصيات التى تتكلم وتتحرك أمام الجمهور •

فمثلا فى رواية « **الأبواب المغلقة** » يتسنى للشخصيات الثلاث التى عليها أن تشرح لنا معنى الجحيم ، أن تحيا على المسرح تلك التجربة النظرية لوجود تجرد من الحرية والارادة ، واقتصر على حياة الضمير وحده • فنرى كيف تتذوق كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث آلام الجحيم وعذابه لأنها أصبحت مجردة الا من نفسها ، فتدين نفسها بنفسها ، ويدينها كل من الشخصيتين الأخريين •

وهكذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة ، بفضل الحركة المسرحية ، أن تجعل المتفرج يتفهم بل ويتمثل الفلسفة التى يهدف الى شرحها المؤلف ، فيشهد ويلمس الطامتين اللتين نكب بهما الجنس البشرى فى نظر سارتر وهما : حماقة الوجود المطلقة ، وسوء نية من يرفضون الاعتراف بهذه الحماقة !

وان سارتر مؤلف « **الكيان والعدم** » لا يفتأ يندد بهاتين الطامتين فى غير ما هوادة ، تلك هى الناحية المعتمة السلبية من مسرح سارتر ٠

أما الناحية المشرقة الايجابية فهى الاشادة بالانسان الحر ، أو على الأصح ، بالنضال المرير الذى يعتمل فى داخل الانسان للتغلب على تيارات الطبيعة وقيود التاريخ ليحلق طليقا فى جو الحرية ٠

ويجدر بنا هنا أن نحاول أن نستخلص من مسرح سارتر فلسفته الأصيلة بالرغم من التعقيد الذى يحوطها ، فهى تدور حول فكرة رئيسية وهى :

أن عالم النفس ، عالم الايجابية ، عالم المادية ، هو عالم الكيان ، هو العالم الزاخر النقى من الشوائب ، هو العالم الموجود ٠ غير أن شيئا آخر موجود أيضا فى هذا الكيان ٠ هو ضمير الانسان ٠ وضمير الانسان هذا يخلق فى الكيان فجوة وفراغا وعدما ٠

ان هذا الضمير هو مسافة فى هذا العالم الموجود ٠ وفى نطاق هذه المسافة تدلف الحرية ، فالحرية اذن تتجلى وتتفجر فى هذه المسافة ، أى فى الفراغ وفى فضاء العدم ٠ فكيف يمكنها اذن أن تكون وثبة نحو المثل المتحررة ونحو كل ما هو مطلق ؟ كيف يمكنها اذن ألا تنحدر الى القلق والشك والفوضى ، من الناحية العملية ، والى الاضطراب والسأم واليأس، من الناحية النفسية ؟

فكون الانســـان واعيا مدركا ، معناه أنه يناقش الأشياء والامور الموجودة ٠ كما يناقش كيانه ذاته ، فينقاد بطبيعة الحال الى التشكك فى ذاته ، ومن ثم الى انكار ذاته وانكار العالم حتى يصل الى العدم ٠

وهكذا تبدو هذه الحرية التى ينادى بها سارتر أنها فى أولى صورها تنحصر فى هدم كل شىء وفى انكار كل شىء الا القدرة على الانكار وعلى الهدم ٠ ومن ثم ينتهى التفكير الى هدم الرغبة فى الحياة بالغاء كل سبب يبرر الحياة ٠ ومن هنا تنشأ « الرغبة فى القىء » أو « الغثيان » ـــ وهو

عنوان احدى مسرحيات سارتر ـ وهو شعور الانسان بانه زائد على حاجة المجتمع ، لا يرغب أحدهما فى الآخر ، وانه « يشرب نفسه دون أن يكون ظمآن ! » ٠

وعلى هذا النحو يبدو أن فلسفة سارتر فى حرية الوجود الاحمق تميل الى اليأس والى الانتحار !

غير أن سارتر ، شأنه فى ذلك شـــأن الكاتب المسرحى الفرنسى « كامى » (Camus) ، لا يرغب فى نشر فلســفة تدعو الانســان الى أن ينكر ذاته والى أن يبيد نفسه ، فهو يريد لهذه الحرية المبيدة ، الداعية الى اليأس أن تكون خلاقة وأن تكون مبعث القيم وقوة تصدر عنها الاعمال والتصرفات ٠

فالانسان فى نظر سارتر ، كما هو فى نظر نيتشه ، « شخص يتغلب على نفسه » ، فهو فى نهاية الأمر حرية نفسه ، يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه ، وبقدر ما يجعل من هذه الحرية مبدأ تسير بموجبه الأمور والأشياء جميعا ، وبقدر ما يطبق هذه الحرية على سيرته وتاريخه ، وعلى التاريخ كله بصفة عامة ٠

فالانسان الحر ، فى رأى ســـارتر ، هو الذى يتحمل مسئوليات نفسه فى الوضع الذى تلقيه فيه تيارات المصادفات ، وهو الذى يكسب مصيره معنى معينا ، بتصرف مطلق من ضميره ، نابذا كل ما يزيف الضمير من خرافات وعقائد وهمية وسلطان على الفكر ٠

ولا شك فى أن هذه مهمة عسيرة على الانسان ، فان كان لابد للانسان من الحرية ليكون له وجود ، فلابد لهذه الحرية أن تخلق له القيم لكيلا ينقلب الى الانكار والهدم ، ولكن كيف تستقيم الحرية مع قيود هذه القيم التى لا أساس لها لأنها من صنع الحرية نفسها ؟ وهكذا تتألم الحرية فى صراعها ! وسارتر نفسه لا ينكر صعوبة هذه المهمة على الانسان ، اذ يقول فى كتابه « **الكيان والعدم** » :

« ان الانسان هو الكائن الذى به جميع القيم ٠ وتضطرب حريته وتتألم اذ ترى أنها الأساس الذى لا أساس له لهذه القيم » ٠

ويقول أيضا فى « **سن الرشد** » :

« ان الانسان يقف بمفرده وسط سكون موحش مفزع ، بلا عون

ولا عذر ، فقد حكم عليه أن يقرر مصيره دون رجعة ممكنة ، كما حكم عليه أن يكون حرا الى الأبد » •

ومن هذه الفلسفة ، من هذا الجدل الذى يبدو عنيفا فى تكوينه وبنائه ، خفيفا شائقا لتحرره من سلطان العقائد التى تواتر التسليم بها ، كان يجب أن ينشأ لون مسرحى جديد ، لون يختلف عن المسرح الاغريقى الذى كان يصور القدر بصورة ارادة الآلهة المطلقة التى لا راد لقضائها ، او بصورة سنة الكون التى لا تقهـــر والتى ينبغى النزول على حكمها والخضـــوع لنواميسها ، وهو أيضـــا لون مسرحى يختلف عن المسرح الكلاسيكى الذى يقيم فى وجه النزوات والرغبات الفردية ، ارادة تقوم على الشعور بالواجب أى على الاعتراف بالقيم •

وهكذا كان موقف الانسان مختلفا فى هذين اللونين المسرحيين : فبينما نراه فى الأول دمية فى يد القدر ، كما يقولون ، لا فكاك له من حكمه وسلطانه ، اذا به فى المدرسة الكلاسيكية دمية فى يد التقاليد التى تقوم على احترام العقل وتقديس الواجب والأوجب •

ويجىء مسرح سارتر ، فى عالم لا يسوده العقل أو الواجب ولا تحده المعالم أو الدلائل ، فيبرز فيـــه الضمير المطلق الذاتى ليصبح المسرح الذى يعتبر هذا الوجود حماقة فيندد بها ، وينادى بالحرية المطلقة •

ومسرحيات سارتر جميعها تستند الى هذه النزعة تدعمها وتربط فيما بينها بصلة عميقة وطيدة • فلا تخلو رواية واحدة من صورة من صور صراع الحرية فى حياة الانسان :

فمسرحية «الذباب» هى العمل الغامض الباهظ الثمن الذى تقوم به الحرية حين تتكفل بالعمل وتلتزمه •

ومسرحية « الأبواب المغلقة » هى آلام الحرية التى أضحت نفـــاية لا طائل تحتها ، اذ انفصلت عن العمل وأوضـــاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به ، فأخذت تلتهم نفسها اذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل •

ومسرحية «الأيدى القذرة» *(Les Mains Sales)* صورة أخرى من الألم ، ألم حرية الارادة فى ضمير انسان ارتكب جريمة ولكنه لا يعترف بالدافع الى ارتكاب الجريمة لانه أقدم على عمله هذا بفطرة العاطفة لا بعزم ارادى •

ومسرحية « **الشيطان والله** » هى مأســــاة الحرية فى صراعها لنبذ العقائد ، مأســـاة الخير والشر ، الله والشـــيطان ، الجنة والنــار ، تلك المعتقدات التى تعوق - فى رأى سارتر - ضــمير الانسان عن المجازفة باتخاذ قرارات تحدد موقفه طيلة وجوده فى هذه الدنيا ٠

ومسرحية « **المومس الفاضلة** » (*La P. Respectueuse*) هجوم على سوء النية وخاصة لدى مدعى الثراء ، حين يحيد سوء النية هذا بأعمال الحرية فيحيلها الى مصالح الطبقات التى تستتر وراء واجبات الأخلاق ٠

وهــكذا يبدو لاول وهــلة ، عنــد دراســة مسرح ســارتر ، أنه « **مسرح الحرية** » وان كانت فــكرة الحرية فكرة رئيسية فى جميع أعمــاله المسرحية ٠ فان هناك ناحية أخرى ، وثيقة الاتصال بفكرة الحرية ، ولا تقل عنهــا خطورة واهمية فى بنــاء فلسفة سارتر المسرحيــة ، وهى مشكلة **علاقة الانسان بالآخرين** ٠

وكلنا يعلم أنها مشكلة جوهرية فى كل فلسفة وفى كل لون من الوان الادب لأنها تقوم على أساس التجربة الخطيرة التى تجتازها النفس حين تخلو الى ذاتها ، وهذه التجربة هى : الاعتراف بوجود كائن آخر ، والتعمق فى فهم هذا الكائن الذى هو أيضا ذات وضمير وحرية ٠

وغنى عن البيان أن علاقة الانسان بالآخرين متشابكة يغلب عليها اللبس والتضــــارب ٠ فهى خليط من الخلافات والتوافق ، ومن الجفاء والتضامن ، ومن التنافر البغيض والتجاذب المرغوب ٠

ويبدو أن مسرح سارتر يبرز الناحية السلبية فى هذه العلاقات ، فيمعن فى تصوير الوحدة الساخطة للنفس الجريحة فى شــعورها ، وقد أسلمت كيانها للآخرين ٠

هذه حقيقة واضحة فى مسرح ســــارتر ٠ غير أن الابواب كلها لم تغلق ، وحرية الفرد لا تتم حتما فى اخضاع الآخرين ، بل ولا تتحقق دائما بابعاد الآخرين ، ونبذهم : فالفرد عند سارتر لا يستأثر بالجماعة ، بل هو يميل اليها الى حد ما ، ولكن الى أى مدى يصل الانسان فى سعيه الى الاندماج فى الجماعة ؟

هذه ناحية من فلسفته يلقى عليها مسرحه ضوءا كافيا يتيح لنــا الاجابة عن هؤا السؤال ٠ وســوف نعرض الآن لدراسة « علاقة الانسان بالآخرين » فى فلسفة سارتر المسرحية ٠

« الجحيم هو زوال المحبة
من قلب الانسان ... »
« الجحيم هو الآخرون »
(ســــارتر)

« علاقة الانسان بالآخرين »

عرضنا فى الموضوع السابق لنظرية الحرية فى مسرحيات سارتر باعتبارها ركنا أساسيا فى فلسفته ، وهنا نعرض نظرية أخرى مكملة للأولى وهى « علاقة الانسان بالآخرين » .

ولكى نفهم نظرة سارتر الى هذه العلاقة كما يصورها فى مسرحياته ، يتعين علينا أن نتأمل أولا مسرحية « **الأبواب المغلقة** » التى تقوم على تحليل العلاقة المعنوية التى تنشأ بين انسان وآخر . والمفهوم من « الآخر » عند سارتر هو الانسان الذى تقوم بيننا وبينه صلات وعلاقات ، اى انه ليس بالعدو أو بالخصم أو من يشبههما ، وانما هذا « الآخر » هو الذى يحيا الى جانبنا ، ومن ثم ــ كما يراه سارتر ــ ينكر علينا حريتنا أو يكتمها لمجرد أنه صورة أخرى منا ، ولأنه كائن ذو حركة وفعالية فيهبط بنا الى الموضوعية السلبية .

والمنظر فى مسرحية « **الأبواب المغلقة** » كله رموز معبرة تهدف الى تصوير حياة الجحيم كما يراها سارتر ، اذ يرفع الستار عن صالون مألوف الجمال ، به ثلاثة مقاعد وثيرة ، وقطعة من البرنز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لصفحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما أن الصالون خال من أية مرآة أو نافذة ، له باب قد أغلق من الخارج بالمزلاج وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال .

وهذه الرموز كلها تخلق بمدلولاتها عالما منفرا ، لايقيم وزنا للانسان ولا يكترث بأن يقدم له أدنى عون أو تقدير : فقطعة البرنز فوق المدفأة تمثل الجمود ، أو هى تمثل الذات أو أعماق النفس وترمز الى الحال التى لا يمكن مطلقا أن يكون عليهـــا الانســـــان ، حيث ان الانسان كائن واع ومدرك ، ولكن تلك هى الحال التى يصير اليها الانسان فى نظر الآخرين وفى ضميرهم حين يشلون حركته ويهبطون به الى جمود المادة . كما أن عدم وجود مرآة يرمز الى أقصى ما يصل اليه سوء النية ، فالانسان يحتاج

الى أن يتأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمال وتوهمه بأنه تماما على الصورة التى يعتقد أنه عليها •

فالمرآة فى حياة الانسان انما هى بمثابة المتنفس الذى يشبع أوهام النفس ويرضى غرورها ، وهى المخرج الذى يتلمسه الانسان للهروب من القبح الذى يخشاه •

ولكن فى جحيم سارتر قد انتفى هذا المخرج : فلن يستطيع الانسان أن يرى صورة نفسه الا فى طيات نفسه وفى أعماق قلبه ، وذلك بأن يتعمق فحص ضميره ثم يتفهم مايدور فى ضمير الآخرين ، لأن الآخرين يحكمون علينا بأن نظل الى الأبد على الصورة التى استقر حكمهم على أنها صورتنا •

وان هذا «الصالون» الذى يخلو من أى منفذ كما يخلومن أى لون من ألوان المشاغل التى تقتل الوقت ــ يرمز الى بؤس الحياة البشرية حين تعجز عن العمل والحركة فلا يبقى أمام الانسان الا أن ينطوى على نفسه يفكر فيما يجرى فى ثناياها ، وهو دائما أمر أليم ، ولا يستطيع الا أن يستسلم لتفكير الآخرين ويخضع لرأيهم فيه وحكمهم على أحداث حياته ، وهذا أمر لا يطاق أبدا •

اذن جحيم «الأبواب المغلقة» صورة لمدى العذاب الجهنمى الذى نلقاه فى حياتنا على الارض عندما نواجه الآخرين وعندما نتعمق فحص ما يدور فى سرائرنا .

ولقد احتفظ سارتر فى مسرحيته هذه بظاهر المفهوم التقليدى الذى لدينا عن الجحيم : فأحداث الرواية تجرى بين أفراد من المفروض أنهم موتى ، ينتمون الى عالم آخر لايحده زمان ولا تطور ، ومن ثم يلجأ سارتر ، فى شرح نظريته الى وضع فرض يصل به الى اثبات هذه النظرية ، فشأنه فى ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة حين يلجأ الى الفرض لدراسة حالة أو نظرية •

فأهم ما يميز الانسان « الموجود » على قيد الحياة أنه حر مدرك يعى ما يدور بداخله وما يجرى حوله ، كما أن أهم ما يميز الانسان الميت هو أنه لم يعد حرا ، اذ لم يعد أمامه أن يختار بين أمرين أو أن يبحث فى نوع التصرف الذى يقدم عليه ، وهكذا قد تحدد مصيره ولم يعد شخصه الا ما كان عليه قبل أن يموت ، أما وقد انتهى أمره فقد أصبح من الممكن تعريفه وتحديده • وهنا يفترض سارتر جدلا أن

الانسان بعد الموت مدرك واع لحياته الجديدة، ويلجأ الى هذا الغرض ليصور لنا نوع الآلام والعذاب الذى يحس به الانسان ، مما يتيح لنا أن نفهم أى نوع من الألم يقاسيه الانسان « الموجود » على قيد الحياة بسبب وجود الآخرين بجواره ، وما يترتب على ذلك من آلام تقييد حريته أو سلبها •

وعلى ذلك نرى شخصيات « الأبواب المغلقة » موضع لبس ، اذ أنهم قد احتفظوا بنزعاتهم وشهواتهم ، ثم بآرائهم ووساوسهم كأحياء ، فيتبادلون فيما بينهم علاقات الحب أو البغض أو الرغبة • ومع ذلك فانهم موتى لا حياة لهم سوى حياة الماضى يجرونها وراءهم ويتطلعون اليها كما يتطلع المتفرج الى مسرحية لا يملك أن يغير شيئا من أحداثها • وهكذا يتألمون لشعورهم بأنهم مبعدون عن مسرح الحياة ومحصورون فى نطاق لا يستطيعون له تبديلا •

وفى مسرحية سارتر هذه يحدث انتقال بين المشهد والمشهد ، وبين الحوار والحوار ، انتقال من الحياة التى نحياها الى الموت ، موت فيه وعى وادراك ، وانتقال من الكائن الواعى الحـر الى الوعى المجرد من الحركة والحرية • وبين هذه الانتقالات كلها تقوم وحدة المسرحية على رابطة واحدة هى تحليل العذاب الذى يشعر به الشخص الذى يصبح موضوع فحص أمام عينى نفسه وأمام أعين الآخرين •

وان كانت هذه المسرحية تقوم على شخصيات ثلاث فان كلا منهم له قصته وحياته الخاصة •

فالشخصية الاولى هى «جارسن» Garcin الصحفى الاديب ، وهو بحكم مهنته بعيد النظر ، ثاقب الفكر ، لذا فان الجحيم بالقياس اليه هو هذا الوجود الجامد الذى يحتم عليه أن يتأمل نفسه ويحاول تفهمها ثم يحكم على نفسه بناء على ماكانت عليه : «قديما كنت أعمل وأتصرف» • أما اليوم فلم يعد أمامى قرار أتخذه فلقد تم الاختيار : «لست يا جارسن شيئا آخر سوى حياتك»• وحين يخلو الانسان من امكانيات العمل والتصرف يصبح عندئذ ضميرا شيقا تعسا .

والشخصية الثانية هى شخصية «اينيس» Inès التى كانت على الارض امرأة ملعونة ، خانت احدى صديقاتها فاختطفت منها زوجها ثم حملت هذا الزوج على الانتحار • انها ذكية شريرة لا خلاق لها ولا حياء ، لذا فهى الوحيدة التى تجد فى الجحيم أنسب مكان لها ، ولكن هذا الجحيم يشبه بالقياس اليها الحياة التى كانت تحياها ، فما زال يطيب لها أن تبعث

الألم فى نفوس الآخرين • ولم تعدل عن رغبتها فى الوصول الى كل شيء، وامتلاكه ، ولكنها على الاقل ليست سيئة النية ، أى انها لا تحرص على أن تفهم نفسها على خير مما هى عليه ، بل تفهمها على حقيقتها تماما ، وبذلك لا تعطى الآخرين مجالا ليكشفا لها عن خبايا كامنة قد غابت عنها ، بل هى التى تلقى عليهما نظرة قاسية عميقة الى حد يضطران معه الى أن يتفهما نفسيهما على حقيقتها ، ومن ثم تجعلهما يجمدان تحت وطأة مصيرهما •

ولهذا كله فهى أول من يفهم معنى جحيم «الابواب المغلقة» حين تقول: « لا يوجد عذاب جسدى ، أليس كذلك ؟ ومع ذلك فنحن فى الجحيم ! اننا لا ننتظر مقدم أحد مطلقا ، سنظل معا وحدنا حتى النهاية ! هذا صحيح حقا ، ولكن يبدو أن هناك شخصا ينقصنا فى هذا المكان : وهو الجلاد (•••) كأنهم حققوا بذلك وفرا فى الموظفين ، فالعملاء (الزبائن) أنفسهم هم الذين يتكفلون بالخدمة كما يحدث فى المطاعم التعاونية ! »•

أما «ايستيل» Estelle الشخصية الثالثة والاخيرة ، فهى أكثر سطحية وأقل ذكاء ، انها الطفل المدلل أو الزوجة الدمية ، يتوارى فسادها وراء المظاهر الخلابة المتعة ، فلقد أسلمت نفسها كلية الى المواراة وسوء النية• ففى الواقع كان لها عشيق وأنجبت منه طفلا اضطرت الى قتله للتخلص منه ، ولكنها تشعر بالحاجة الى أن تقدر نفسها وتحترمها ، وان تنظر الى نفسها على أنها شريفة جديرة بالاحترام والتقدير ، وتود أن ترى نفسها دائما فى زينة الأبهة وحفلات التكريم •

تلك هى الشخصيات الثلاث التى ستدور بينها دراما وثيقة قوية ، تنفذ الى صلب الحياة الخاصة • وتتكفل كل شخصية فى هذه الدراما بتعذيب الشخصيتين الأخريين ، ثم تتعذب وتتألم بدورها بسبب هاتين الشخصيتين •

واذا أنعمنا النظر فى رواية (الابواب المغلقة) رأينا أن سارتر يعرض علاقة الانسان بأخيه الانسان على أن كلا منهما جلاد للآخر فى ثلاث صور•

فتوجد أولا فكرة التزاحم ، بمعنى أن مجرد وجود الانسان الى جوار الآخر ليس الا عبئا ثقيلا على كاهله •

ثم فكرة سوء التفاهم التى تتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشرى •

واخيرا فكرة الحكم أو رأى الآخرين فى الانسان وحكمهم عليه ضربة لازب •

أما فكرة التزاحم فتزداد ايلاما متى كانت الصدفة هى التى تجمع بين الناس دون أن تربط بينهم أية مطـابقة فى الاوزان أو الميول ، لذا تقدم « جارسن » بنصيحة حازمة حين قال : « فليلزم كل واحد مكانه على المقعد ويظل صامتا » ومن الطبيعى أن هذا لم يكن ممكنا ، فلم تستسلم المرآتان للصمت أو للبقاء جامدتين فى مكانيهما ، مما كان يحـد من الم التزاحم لو اتبعتـا تلك النصيحة ، ولـكنه لم تنقض دقائق معدودة حتى نشب الخلاف وتجسم سوء التفاهم .

وهو الصورة الثانية التى يبدو بها الانسان جلادا للآخرين ، ويغذى هذا الخلاف أن كل فرد من الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يعطيه اياه . وهكذا يحاول « جارسن » أن يصرف « ايستيل » عنه اذ أنها لا تستطيع أن ترى رجـلا دون أن تسعى الى كسب اعجابه ، ولـكنه يشعر بملل الوحدة فيحاول أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، فيقربها اليه ، مما يثير لهيب الغيرة فى نفس « اينيس ». ولا تلبث أن تبعث « ايستيل » الملل فى نفس «جارسن» بسبب ثرثرتها ، فتخيب ظنه لانه كان يود أن ينال منها ما هو أبعد من اشـباع الرغبة الجنسية ، ألا وهو العطف الذى يعينـه على تحمل ما هو فيـه . فاذا بهـا لا تكترث بتقديم العون له ، بل لا سبيل لها الى ذلك ، لأنها لا تفكر الا فى ايذاء شعور « اينيس » بما تبديه نحوها من مظاهر الاحتقار لانها تحرص على أن توهم نفسها بأنها سيدة ارستقراطية .

أما « اينيس » التى لا تقنع الا بايلام الآخـرين ، فهى من بين هؤلاء الثلاثة ، الخبير فى فن التعذيب ، فتكره «جارسن» على التسليم بأنه جبان، وتضـطر « ايستيل » الى الاعتراف بأنهـا حثـالة قذرة ، وعنـدئذ تبرز فكرة الحكم وهو الصورة الثـالثة والاخيرة التى تجعـل من الانسان جلادا للآخرين .

فيبدأ كل فرد فى الشعور بالالم اذ يرى فى الآخر قاضيا لا يرحم ، وخاصة « جارسن » لأنه انسان قلق ، لا يثق بنفسه ولا يطمئن الى صفاء ضميره ، فلقد سبق له أن اشترك فى بعض المعارك وأوهم الناس انه مات بطلا مدافعا عن عقيدته ومبدئه ، ولكنه فى الحقيقة ، أعدم لهربه من ميدان القتال ، وأطلقت عليه النار فى أثنـاء محاولته اجتياز الحدود الى البـلاد الاجنبية ، لذا فهو يخشى أن يعرف بالجبن ، ويغلب عليه الظن أن أصدقاءه يعتبرونه جبانا ، لذا فهو محتاج الى أن تبتعد عنه الانظار ويتحاشى تركيز الأعين فيه ، كما تتركز الدبابيس فى الفراشة المحنطة لتثبتهـا فى وضع لا يتبدل ، ومن ثم تدينه الانظار بهذا الحـكم الصارم الذى لا رجعة فيـه ،

وكأنها تنادى صارخة : كان جارسن جبانا . ولكن لا حيلة له فى وسط هذا الجمود وفقدان حرية التصرف ، فيجرده الآخرون من كل مظهر مضلل ، ليحكموا عليه ، وقد أصبح أمامهم عمقا يسبرون غوره ، وكتلة صماء لا تتحرك ، شأنه شأن قطعة البرنز الماثلة أمامه ، فتقول له «اينيس» : «أنت جبان يا جارسن ، جبان لأننى أريد ذلك ، نعم أريد ذلك ويطيب لى أن أصدر عليك هذا الحكم ! ان جارسن الجبان يضم بين ذراعيه ايستيل قاتلة ابنها ! »

لم يعد هناك مجال للتحايل على الحقيقة أو مواراتها ، ولا مجال للهرب : فالشخص يصبح عندئذ كما يراه الآخرون ، وهنا يصيح جارسن قائلا : « **اذن فهذا هو الجحيم ! ما كنت لأصدق ذلك ، هل تذكران : النار، والحطب الموقد ، والتقلب على ألسنة النار كما يتقلب اللحم على المشواة ؟ آه ! يا لها من دعابة ومهزلة، لا حاجة الى مشواة، فالجحيم هو الآخرون**» .

ومن ثم يتكرر المشهد ، ويظل ويستمر ويتكرر الى مالا نهاية .

وهكذا يرى سارتر أن الانسان ليس سوى جلاد لاخيه الانسان يعذبه بمجرد وجوده الى جانبه ثم بالتشاحن معه وأخيرا بالحكم عليه .

ثم يتمادى سارتر فى نظرته السوداء فيصور لنا الآخرين على أنهم خصوم وأعداء يريدون لنا الاذلال والألم بل الأسر والموت ، وتتجلى مغالاته فى تصوير الانسان جلادا للانسان فى مسرحية « **موتى بلا مقابر** » ، فهى مشاهد بشعة مفزعة ، قال فيها الناقد المسرحى جابريل مارسيل :

« ان المؤلف المسرحى الذى يعرض أمام عيوننا على المسرح أشخاصا ينزلون ألوان التعذيب بالآخرين ، يصبح هو نفسه جلادا ينزل بدوره التعذيب بالآخرين ، ثم لا يلبث أن يصبح شريكا لأولئك الذين يزعم أنه يوحى الينا بمقتهم ، والامر الذى يبدو لنا يقينا لا يمكن أن يتطرق اليه أدنى شك أن جان بول سارتر يكشف عن روح «السادية» والتلذذ بالرغبة فى اثارة التعذيب الكامنة فى نفسه، بل ان الرغبة فى اثارة الفضيحة والاساءة الى شعور الآخرين جزء جوهرى فى تكوين طبيعته ، بل لاشك فى أن جذور هذه الرغبة متأصلة تأصلا عميقا فى تكوينه النفسانى » .

ومهما يكن من أمر هذا التشخيص أو الحكم على سارتر فيجب التسليم بانه قد غالى فى تصوير الانسان جلادا للآخرين ، ودفع بهذه الصورة الى حد الوحشية فى رواية «**موتى بلا مقابر**» .

ولعل السبب فى نظرة سارتر المتشائمة الى علاقة الانسان

بالآخرين لاينحصر فى طبيعة سارتر أو تكوينه النفسـانى ، انما يعزى أيضا الى أن مسرحه قد ولد فى جو فرنسا المحتلة وفى عصر المقـاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشية الاستعمار والوان الخيانة بين الفرنسيين أنفسهم مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعـذيب ، ويفـوح بجميع ضروب الاذلال التى توجه ضـد روح الانسـان وجسده وسعادته •

غير أنه يجدر أيضا بالذكر أنه ان كان سارتر يعتبر فكرة « أنت » تهديد لفـكرة ال « أنا » فانه يرى أيضـا ان فـكرة « نحن » هى الوضع الوسط الطبيعى لازدهار ال « أنا » واتساع نطاقها ، لذا فانه قل أن تخلو مسرحية من مسرحيات سارتر من نداء موجه الى الآخرين ، وهذا ما يفعله «أورست» فى رواية «**الذباب**» حين يعود الى عشيرته لينضم اليهم ويندمج فى وسطهم ، وهـذا ما يفعله « جوتز » فى مسرحيـة « **الشيطان والله** » • فبعد أن بدأ عدوا للشعب يدوسه بكبريائه حينا ، ويكبله بالاغلال بدافع تدينه المزيف حينا آخر ــ نراه يصبح روحا ذليلة فى وحدتها فيكشف عن الناحية الانسانية التى فيه حين يستثير حب الآخرين فيصيح : « أريد أن أكون انسانا بين الناس » •

ولعل موقف سارتر هذا فى مسرحية «**الأبواب المغلقة**» يحملنا عـلى ان نذكر رواية اخـرى للمؤلف الفـرنسى المعـاصر « جيـل رومان » Jules Romains بعنـوان : (اميـديه) أو (السـادة المصـطفون *(Amédée ou les Messieurs en rang)* وهى خـير ما كتب من مسرحيـات ، والذى يعنينا من هـذه الرواية مشهد يمثل محل ماسح للأحذية به صف من ستة مقـاعد يجلس عليها أناس مجهولون لايعرف أحدهم الآخر ، جمعتهم الصدفة فى مكان واحد ، وقد جلس كل منهم جامدا فى مكانه وأسلم حذاءه للعـامل الذى يمسـحه ، ويمر صاحب المحـل من خلفهم يجمع الدراهم التى يتسـلمها العامل لقـاء تنظيفه الحذاء •

فالمشهد يصور بيئة لاروح فيها ولا حياة ، وما الأفراد فيها سوى أرقام منعزلة لا تربطها بغيرها أية صلة ، وان كانت تزاحم بعضها بعضا، وكأن كلا منهـا عبء ثقيل على الآخر ، وتنم نظراتهم عن أهبـة الاستعداد للتشاحن والتشاجر •

ويظل الموقف هكذا حتى يبرز فى تحفظ وهدوء ، حـدث يشبه المعجزة : لقد صرح «أميديه» بأنه يحب مهنته وانه يتفـانى فى أداء عمله بكل مشاعره ، وسرعان ما يتغير الجو ويتبدل ، فيسود جو آخر عند ما يعلم العملاء (الزبائن) أن اميديه يتألم بسبب الحب ، وانه رفض منذ لحظات

أن يدخل محله أحد العملاء ليمسح حذاءه لان «أميديه» يحب المرأة التي يحبها ذلك الرجل الذى طرده من محله ، فلا يلبث أن يسرى تيار الصداقة بين الموجودين جميعا ويتركوا الوضع الذى اصطفوا فيه ، فلم يعد « السادة المصطفون» جامدين حيث كانوا ، بل أصبحوا حلقة يشتركون جميعا فى مناقشة هذا السر الذى كان خافيا عليهم ، سر الحب البائس الذى يتألم منه « أميديه » وسر التفانى الذى يبديه فى أداء عمله وتعلقه بفنه كماسح احذية ، ومن ثم يشترك العملاء جميعا فى حب شخص أصبح قريبا اليهم وعندئذ تصبح للجماعة روح وحياة ، فيزول الجمود بينهم ليصبحوا أناسا يعيشون معا .

ملهاة خفيفة ولاشك فى ذلك، ولكنها مسرحية تعرض فى صورة تنوء بارز ، الفكرة التى تعرضها «الابواب المغلقة» فى صورة فراغ أجوف ، هذا لان العلاقات والصلات البشرية لايمكنها أن تقوم أو تستقيم ، أو أن يتحمل وجودها أحد ، مادام التعاطف أو التحاب لايقوم بأية صورة ، اما على شكل صداقة واما فى ثوب رقة وتسامح ، وسط هذه العلاقات والصلات البشرية ، ليهون من عنف الصدمات التى تنجم عن الأنانية وتضارب المصالح .

ان عبارة سارتر «الجحيم هو الآخرون» ان كانت تقرر حقيقة دون أن تنصبها قانونا أو قاعدة حتمية ، فهى ليست سوى الصدى الناشز للصيحة الكبرى التى بعثها « برنانوس » الأديب الفرنسى المعاصر ، حين قال : « الجحيم يا سيدتى هو أن تنتفى المحبة من قلب الانسان » .

أما هذا « الآخر » الذى يضايقنا ويعذبنا ، أو على الاقل يصدر ضدنا أحكاما يديننا بها ، فانه فى الواقع يخدش كياننا ، ولا يلبث أن ينزل بنا الأذى .

هذا « الآخر » الذى نخشاه ونمقته لانه ينظر الينا نظرة موضوعية — ويالها من كلمة رهيبة — ليس بالقياس الينا الا جسما يمثل عبئا ثقيلا يزحمنا ، وعقلا يميل الى التطفل وكشف أسرارنا .

أما لو أصبح لهذا « الآخر » قلب وأضحى مثلنا جميعا يشعر فى قرارة نفسه بالحاجة الى الحب وبالقدرة على أن يحب ، فسرعان ما يتغير كل شىء ويتبدل : فعندئذ لاتصبح النظرة التى يلقيها الفرد على الآخر سهما ينفذ اليه ليثبته فى مكانه كأنه مومياء جامدة ، أو حكما يكتب كقضاء القدر ، انما تصل اليه نظرة « الآخر » فى نبضة قلب يزخر بالحياة ، وخفقة ضمير حساس ، تعبيرا عن الحرية التى يوحى بها الحب .

سارتر ومسرحية « الذباب »

يتعذر على من يقرأ مسرحية «الذباب» سنة ١٩٤٣ أو يشاهدها على المسرح ، ألا يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية « الكترا » التى كتبها جيرودو سنة ١٩٣٧ ، ولكن لا يتردد أحد فى تفضيل مسرحية « **الذباب** » لما تمتاز به من قوة الانفعال وعمق التفكير الفلسفى .

أما المقارنة بين **الكترا والذباب** فمردها مطابقة الموضوع فى المسرحيتين ، مع تحريف بسيط فى بعض الأحداث المستقاة جميعها من الأسطورة الاغريقية القديمة .

وقبل أن نبدأ فى تحليل مسرحية سارتر يتعين علينا أن نعرض تلخيصا لتلك الأسطورة الشهيرة فى الأدب اليونانى .

كان للملك « أجاممنون » ، حاكم « أرجوس » باليونان ، ولزوجته «كليتمنستر» ابن اسمه «أورست» وابنتان «الكترا» و «ايفيجينى» .. وعند ذهاب ذلك الملك لحصار طروادة وجد البحر هائجا فأشارت عليه الآلهة بأن يقدم ابنته « ايفيجينى » ذبيحة يكسب بها رضا الآلهة ، ففعل ذلك بالرغم من سخط زوجته « كليتمنستر » على هذا المسلك ، فلم تغفر له هذا العمل انما دبرت بالاتفاق مع عشيقها « ايجست » قتل زوجها «اجاممنون» وكان لها ما أرادت ، ومنذ ذلك الحين عزمت « الكترا » على الانتقام لأبيها واعتمدت على شقيقها « أورست » فى ان يقتل هو أمهما وعشيقها .

ولكى يصرف « ايجست » سكان « أرجوس » عن التفكير فى جريمته أو فى الانتقام منه ، فرض عليهم لونا من الحياة يجعلهم يعيشون فى الندم وطلب التوبة .. وهكذا منذ اغتيال «أجاممنون» أصبحت «ارجوس» مدينة الندم، الى حد اتخذ معه هذا الشعور طابعا رسميا يلتزمه جميع سكان المدينة ، فيامر «ايجست» بفتح الباب المؤدى الى المقابر مرة فى كل عام لكى يتسنى للموتى أن يندسوا بين الأحياء ، وحينئذ تفعل التقاليد فعلها ، فيعلو صراخ الأنين بصورة فاضحة لاتعرف معنى الحياء ، ليس هذا فحسب ، بل تتعالى اصوات الاعتراف العلنى فيصرخ الاحياء طالبين الصفح والمغفرة من الموتى على ما آتوا من آثام ، ويمعن الاحياء فى طلب هذا العفو معترفين بذنبهم فى المكان الذى ارتكبوه فيه : واهم ما يبرزه سارتر فى هذا الموقف هو مدى استمراء الناس لهذه الاعترافات

ومدى تلذذهم فى اظهار ندمهم وتوبتهم بصورة تخدش الكرامة وتجرح الحياء .

وتشترك «كليتمنستر» مع باقى الشعب فى هذه الحمى الجارفة ، وأما «ايجست» الذى ابتكر أسطورة عودة الموتى فانه يقف بقلبه الصلد متدثرا بهيبة كئيبة ليرأس ذلك الحفل الفريد ، على حين تتوارى «الكترا» ابنة «أجاممنون» وقد انحدرت بها الحال الى مصاف العبيـــد ، تنتظر فى صبر شارد عودة شقيقها «أورست» الذى وضعت فيه كل آمالهـــا ، واثقة من أنه سوف يثأر لأبيهما فيقتل أمهما «كليتمنستر» وعشـيقها «ايجست» . وكانت تؤمن بأن غياب شقيقها لن يطول فى أثينـا حيث تبنته احدى الأسر وقام أحد المربين على تكوينه وتثقيفه .

وبالفعل يجىء «أورست» ولكنه فى طريقه الى «أرجوس» فى رفقة ذلك المربى الخاص ، يمر بمدينة «كورنثوس» التى اشتهرت بحياة اللهو والحب على نقيض « أرجوس » مدينة الدموع والانسحاق .

كذلك يلتقى فى طريق عودته بشيخ مسافر لايعرفه ، هو الاله «جوبتر» .. فيدور بينهما حديث طويل يكشف عن معنى الخير والشر فى الحياة من وجهـة نظر سـارتر وحين يدخـل « أورست » الى مدينـة «أرجوس» يتبين أنه انسان خاوى الوفاض ، فلا كيان له ولا وجود ، لهذا يعزم على أن يغرس لنفسه جذورا فى المدينة ، أى يقيم لنفســه كيانا ، ولكن سرعان ما يدرك أنه يتحتم عليه أن يأتى عملا ليصبح له كيان ، اذ من العبث أن يبحث الانسان عن كنهه أو جوهره قبل أن يبحث عن وجوده .

وهنا يوضح سـارتر النظرية الفلسـفية التى تقول : « ان الوجود يسبق الكنه » .. فبعد أن يدرك الانسان وجوده يمكن أن يبحث عن كنهه ، بل لعل كشفه لوجوده يعينه على كشف كنهه ، غير أن العمل الذى يجب أن يأتيه « أورست » ليقيم لنفسه كيانا لا يمكن أن يكون الا من الأعمال التى اصطلح الناس أن يسموها « جريمـة » ، فهى اخلال بنظام قائم أو فسخ لوضع له حرمته .

غـير أن للجريمة نوعين : الأول هـو الجريمـة التى تطيب للآلهـة وتروقهم ، تلك الجريمة التى يصحبها الندم وتعقبها التوبة وتزكى فى القلوب لونا من التقوى الصادرة عن الخوف والفزع ، ويقينا أن هذا اللون من الجريمة لايمكن أن يتحرر معه الانسان ، أما النوع الآخر فهو الجريمة التى يقدم الضمير على اتيانها مسرورا منتشيا ، وســتكون جريمـــة

«أورست» من هذا النوع الآخر فسوف يقتل «ايجست» ثم «كليتمنستر». وفى الوقت نفسه يثور ساخطا على «جوبتر» دون تردد أو ندم فى القتل أو السخط ٠

ولكى نكشف عن بعض المعانى الأصيلة التى تتضمنها هذه المسرحية يجدر بنا أن نحاول تحليل النص ذاته ٠

لقد قتل «أورست» كلا من «كليتمنستر» و «ايجست» ، ويحاول «جوبتر» عبثا أن يحمله على عدم الاعتراف بفعلته هذه وانكارها حرصا على مصلحة القتيلين اللذين زعم أنه قد حررهما ، ويدور بينهما هذا الحوار :

جوبتر - يا للناس المساكين ! سوف تقدم لهم الوحدة والخجل هدية ومنحة ، سوف تجردهم من الملابس التى دثرتهم بها ، ومن ثم تكشف لهم فجأة عن كنه وجودهم ، ذلك الوجود الفاضح المزرى الذى لامعنى له ولا طعم ٠ بل لاهدف له ولا جدوى منه ٠

أورست - ولم أمنع عنهم اليأس الكامن فى نفسى طالما أن اليأس نصيبهم فى الحياة ؟ ٠

جوبتر - وماذا عساهم أن يصنعوا باليأس ؟

أورست - مايطيب لهم ٠٠ انهم أحرار ، فالحياة البشرية تبدأ من الجانب الآخر المقابل لليأس ٠

والأمر الذى يعنينا هنا هو أن «أورست» يتحدث باللغة التى لايتردد سارتر فى استعمالها لو فاجأه خصومه بالهجوم وضيقوا عليه الخناق ٠ فمن يقرأ قصة « الغثيان » يجد فيها افصاحا عن ذلك « الوجود الفاضح المزرى الذى لامعنى له ولا طعم ، بل لاهدف له ولا جدوى منه» ، وبمعنى آخر فهو وجود لاتجدى معه عقيدة دينية أو أخلاقية ، بل انه فى نظر سارتر السبيل الى توعية الانسان بحريته منذ تلك اللحظة التى يتكشف فيها للانسان كنه هذا الوجود بما يتضمنه من يأس ٠

ولقد نشأ وعى «أورست» بحريته وأدرك مداها على مرأى من المتفرج مما يدل على أن بلوغ هذه الدرجة من المعرفة أو الادراك بالحرية هو الموضوع الرئيسى للمسرحية :

ففى الفصل الأول يدخل «أورست» مدينة «أرجوس» مع المربى الذى يتفنن فى أن يزين ذهنه ويرقى به فوق مستوى الآراء المالوفة

والمؤثرات التقليدية ، اذ أنه حتى تلك اللحظة لايعرف «أورست» سوى لون من الحرية الداخلية التي يراها فقيرة مجدبة ، فلقد عرف نفسه منفيا منذ ولادته ، لذا فهو يضع في الجانب المقابل لطبيعته « أولئك الذين يولدون منحازين : فليست لهم حرية الاختيار اذ قد ألقى بهم في طريق ما ، وفي نهاية ذلك الطريق ينتظرهم عمل معين ، عملهم هم ، فهم يسيرون دائما تدك أقدامهم العارية الأرض بشدة فتتسلخ حين تسير فوق الحصى » .

ولكن ما هذا العالم الذي اقتاده اليه مصيره ؟ وما هذه المدينة التي يحوم فوقها الذباب ، وحيث تظل العجائز في ثيابهن السوداء يسكبن الخمر مرارا أمام تمثال جوبتر ذي العينين البيضاوين والوجه الملطخ بالدماء ، في تلك المدينة التي باتت ضحية حمى الندم الصاخبة ؟ .

وقبل أن يصل «أورست» الى جواب عن هذه الأسئلة يكتشف أن «ايجست» يئن من المتاعب التي يسببها له التاج ، ولكي يحمي نفسه من خطر الانتقام الذي يثور به رعيته ، وطد العزم على أن يلجم الناس ويشل حركتهم بأن يفرض عليهم العيش في الفزع وفي عبادة الموتى ، متوهما أنه قد حرر ضميره بأن كبل ضمائر سكان «أرجوس» ، ولكن الواقع أنه لم يتحرر حقا ، بل انه مصاب هو نفسه بالداء الذي نشره عمدا في المدينة بأسرها .

كيف يمكننا تفسير هذا كله ؟ لعله من الصواب أن نتجاوز عما تشير اليه حياة الندم والتوبة التي يعيشها سكان «أرجوس» ، ومماتتضمنه هذه الحياة من اشارة ساخرة الى مبدأ الاعتراف بالخطيئة وما يلازم ذلك من ندم التوبة في الأديان السماوية التي لايؤمن سارتر بشيء منها .

انما الأهم من ذلك في ذهن سارتر هو الادراك العام لفكرة «النظام» ويبدو أنه ادراك مرتبط بالمفهوم التقليدي أو الكلاسيكي لعلم الأحياء او الوجدانيات ، فالاله «جوبتر» نعرفه في بداية القصة على أنه «اله الذباب والموت» ولكنه لايلبث أن يتخذ موقف الخالق « سيد الحياة » و «مصدر الخير» فنراه يقول :

« ان العالم كله طيبة وخير لأنني خلقته وفقا لارادتي ، وأنا هو الخير . فالخير في كل مكان ، تلتقي به في كل شيء ، حتى في طبيعة النار والنور ، بل ان جسدك نفسه يخدعك لأنه يطيع ارشاداتي ويتبع توجيهاتي » .

اذن ما الشر في مفهوم «جوبتر » أي في المفهوم الكلاسيكي لعلم

الوجدانيات ؟ انه مسلك خفى ملتو يتخذه الانســان للهرب ، انه انعكاس لصورة الكائن ولكنها صورة مضللة اذ يستند كيانها الى عنصر الخير ·

بل ان الشر هو النبذ والرفض ، أى أنه السخط ومن وراء هــذه السلبية يمكن الاحساس بالذنب ، هذا الاحساس الذى يتمسك به المذنب نفسه ·· بل ويطالب به كحق له ·

ولكن الشر يتخذ معنى آخر فى مفهوم «أورست» أى فى مفهـــوم الضمير الذى أصبح له وجود أو كيان واضح ، وانحاز الى جانب معين وتبلورت حريته ·· فينحصر الشر عنده فى عدم التطلع الى الكشف عن الوجود والخضوع للسلطان المغالى فيه الذى يفرضه علينا الكون ·

وعلى هذا يمكننا القول بأن المعنى الذى نخلص اليه من مسرحيـــة سارتر هو الاحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على انقاص قيمة الكون لا على انكاره انكارا تاما ·

وبعدئذ يجدر بنا أن نتساءل : أى قدر ذلك الذى يدفع الذباب الى أن يحوم حول عالم الفساد هذا ؟ ولماذا يتحتم على هذا العالم أن يستسلم لعار الندم والانحلال الداخلى ؟ ·

ولعل الاجابة عن مثل هذه الاسئلة تقوم على الفرض والاجتهـــاد ، فربما كان عار الندم هذا هو الفدية أو الجزية التى ندفعها مقـــابل عدم الحرية · أى لقاء موقف الرفض والنبذ أو عجز الانسان عن «انجاز العمل» أو الفعل الذى يجب أن يأتيه ·

ولكن كيف يتسنى للانسان أن يتخلص من كل قيد وأن يتحكم فى كل شىء طالما أنه خاضع لارادة أعلى مطلقة لايستطيع لها توجيهـــا أو تبديلا ؟ ·

فان كان «أورست» قد تحرر فعلا فهذا لأنه يأبى أن يتفوه بعبـارة انكار أو نبذ ، ولأنه يؤمن أنه دائما أبدا جزء لا يتجزأ من فعلته أو جريمته ولا يكف عن الاعتراف بأن جريمته هذه جريمة حقا ، ذلك هو السبيل الى التحرر فى نظر سارتر : انجاز الفعل وعدم الندم عليه ·

أما « ألكترا » فيصورها لنا المؤلف عاجزة عن أى شىء ، لا تستطيع الا أن تتمنى انجاز الفعل أو العمل الذى تحلم به ، وحين يتم ذلك ، تترنح منكرة هذا المسلك ، فتستسلم للذباب وتستعبد للندم ·

وهكذا ندرك أن اختيار سارتر لأسطورة «أورست» موضـــوعا

لمسرحيته ، لم يكن صدفة أو عفواء انما قصد بذلك أن يشرح مفهومه العام للحرية وليوضح أن العمل أو التصرف الحر يبدو له أصلا كأنه جريمـــة لا عملية « فسخ أو انفصال » • اذ نلحظ أن جريمة « أورست » مشكوك فى قيمتها الاجتماعية وفى فعاليتها أيضا، فهى جريمة ذات أثر معنوى مطلق، تهدف الى طرد شبح أو تخليص الناس من كابوس وهمى ، وتحريرهم من عقيدة حمقاء ، عقيدة الندم •

ومن ناحية أخرى نرى «أورست» يعلن أن جريمته « جريمة عادلة » • على حين أن « ألكترا » تستنكر الفعلة التى حررت قلبها وضميرها والتى طالما تمنت تحقيقها ، فلا تلبث أن تسلم نفسها الى زبانية الجحيم تذكرها دائما بذنبها ، فى الوقت الذى يصر فيه « أورست » على الاسترســال فى خطته الانتقامية •

ويجدر بنا أن نتأمل قليلا هذه العبارة التى فاه بها «أورست» : « ان جريمتى عادلة » • فكيف يمكن أن نفكر فى اقامة العدالة على أساس الاخلال بالنظام ؟ وكيف يمكن أن تتحقق العدالة بغير نظام حقيقى ، نظام النواميس المعنوية والقوانين غير المكتوبة ، لا النظام الظاهرى الكاذب الذى يفرضه الحكم الظالم ؟ نقول : كيف يمكن الجمع بين العدالة وبين عدم النظام بهذا المفهوم الذى ذكرناه ؟ ••

وعبثا يسوق النقاد الزعم بأن هذا أمر فلسفى بحت ، فمن حقنا أن نوجه لأنفسنا هذه الأسئلة ، بل ان المسرحية نفسها مبنية بصـــورة لاتسمح لنا بألا نوجه لأنفسنا هذا الســؤال ، فأخطر عيب فى هــذه المسرحية انما هو أنها تتضمن نظرية أو عقيدة نستشفها من بين السطور ، ولا تخلو هذه النظرية أو تلك العقيدة من التناقضات التى تتردد أصداؤها بين جنبات المسرحية • ويزداد دوى المتناقضات كلما اقتربت القصة من نهايتها ، وكلما ازدادت شخصية المؤلف ظهورا فى كتابته ، ولا سيما حين تحاول زبانية الجحيم ــ وهى أشبه بمخلوقات مرنة يلفها قمـاش شفاف ــ أن تلتف من حول « أورست » للايقاع به تحت ســلطانها كما فعلت مع « ألكترا » ولكنه ظل صامدا لا يتراجع وكأنه يمثل الطهر والنقاء فى الجريمة •

يظل «أورست» وحيدا فى نهاية المسرحية ، ولكن هذه الوحدة هى فى الواقع ثمرة النصر أكثر منها ثمن النصر أو جزيته •

وعلى هذا الاساس لا يمكن أن نعتبر الوحدة عقابا أو شرا ، بل لعلها

«الخير الأسمى لقلب قوى ونفس عالية استطاعت أن تتقبل هذه الوحدة وترضى بها • فيقول «أورست» للناس من حوله :

« لا تخافوا يا أهل أرجوس ، فلن أقبل الجلوس مخضبا بالدماء على عرش ضحيتى ! لقد عرض على الاله هذا العرش فقلت له : لا ، اننى أود ان أكون ملكا بدون بلاد أملك عليها أو رعية أحكم بينهم ، وداعا يا رجالى، حاولوا الآن أن تعيشوا ، فكل شىء هنا جديد ، وكل شىء يجب أن يبدأ من جديد ، ولى أنا أيضا تبدأ الحياة من جديد ، حياة عجيبة وغريبة » •

غير أننا نلحظ أن رفض السلطان هذا أمر يدعو فى ذاته الى اللبس •• فالمسئولية التى تكفل «أورست» بحملها نراه يتنصل منها ملقيا اياها على عاتق الآخرين ، ثم يؤثر الابتعاد عنهم ليظل حرا نقيـا ، بالرغم من تصريحه لهم بأنه واحد منهم وأن رابطة الدم تشده اليهم وبأنه خليق بأن يكون مليكهم •• انه حقـا بذلك لو أراد ، ولكنه لا يريد ، بل لعله لا يستطيع أن يريد التاج والملك •

اذن فهو فى الواقع ينسلخ عنهم نتيجة للعمل الذى أراد به أن يربط نفسه بهم ويشدهم اليه ، وهذا أمر يبدو متناقضا •

غير أن هذا يدل على أن الحرية التى بلغهـــا ليست بالحرية الخلاقة ولا بالحرية التى تقيم نظاما جديدا ، بل لعل هذا يدل أيضـــا على أن «أورست» لا يؤمن بأى نظام على الاطلاق •

وقصارى القول ، أن فلسفة كهذه لا تستطيع أن تقيم حرية أصيلة لأنها تغفل قيمة الحب وتعجز عن أن تخصه بالمكان اللائق به ، بل انهـــا لا تستطيع أن تدرك امكانية وجود الحب • ان ســارتر يكفل للانســان السعادة حين يتجرد الانسان من الخوف وسيظل الخوف جاثما فوق القلوب مادامت تسكنها عقيدة دينية أو أخلاقية ، فالآلهة فى نظر سارتر يولدون من الخوف ولا يمكن لهذا الخوف أن يتبدد الا اذا اختفى هؤلاء الآلهة أنفسهم ، وهذا يفسر سخط «أورست» على الآلهة وعلى العقائد بصفة عامة •

ومن خلال الستار الذى يلقيه سارتر على «أورست» نلمح الصورة التقليدية للثائر الملحد سواء أكان اسمه «فولتير» أم أى ملحد من العصر «الرومانتيكى» ، غير أن سارتر يضيف الى هذه الصورة التقليدية ظلاما حالكا ، فالثائر الملحد فى مسرحيته قد استنار بخبرة الثورات الفاشـلة على الأديان ومن ثم فقد ايمانه بالتقدم وانعدمت ثقته بالناس ، فلم يبق أمامه سوى أن يتلذذ بالتأمل فى اليأس والدمار •

وهناك أخطر من ذلك كله ، وهو أن مسرحية **الذباب** لا تمس قلوب الجماهير ، فالمسرحية التى تزعم أنها تمتد فى تأثيرها الى جميع الناس وفى جميع الأزمنة والأماكن ، لا يتحقق لها هذا الهدف الا بشرط واحد ، وهو أن المتفرج بعد أن يفرغ من مشاهدتها يربط بينها وبين تجربته الشخصية التى لاتلبث أن تتلقى ضوءا من المسرحية تتضح معه معالم الحياة ، ولكننا نستطيع ان نجزم بأن أحدا لايمكنه أن يجد فى الفصل الأخير من مسرحية **الذباب** أى خيط من الضوء يعينه على فهم حياته الخاصة أو حياة الآخرين ـ فان كانت هذه المسرحية ترتبط بشىء ما ، فانما ترتبط بقراءات الانسان لا بحياته والفرق شاسع بين الرابطتين ، لذلك فان مسرحية « **الذباب** » لا تمس القلوب ولا تجد لها فيها مستقرا تركن اليه ، أو استجابة ترحب بها ، ومن ثم لايمكن القول بأن هذه المسرحية ذات طابع عالمى طالما أنها لا تنتصر على حدود الزمان والمكان لتخلده فى قرارة النفوس ٠

غير أننا لا ننكر على هذه المسرحية نجاحها المتألق وبريقها البـــاهر وما تتضمنه من عمق التفكير الذى يرهق ذهن القارىء ويسلب المتفرج لذة الاستمتاع بالتمثيل ٠

٧ ـ البير كامي (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)
ALBERT CAMUS

بين فلسفة سارتر وفلسفة كامي صلة قوية في المسرحيات التي كتبها هذان الأديبان المعاصران ، ولا يمكن الجزم بوجود تأثير لأحدهما على الآخر بالرغم من أن كامي يصغر سارتر بتسع سنوات تقريبا ، الا أنهما التقيا سنة ١٩٤٤ في الوقت الذي كان قد اكتمل فيه ذهن كامي ونضج تحت تأثير أساتذة آخرين وفي جو بعيد عن باريس بل عن فرنسا •

اذن فما بينهما من تشابه في الفكر انما هو من قبيل الانسجام الطبيعي والتناسق الفطري •

غير أن جمهور سنة ١٩٤٠ الذي شاهد في فرنسا وفي وقت واحد مسرحيتي **الذباب** *(Les Mouches)* لسارتر ، **واللبس** أو « سوء التفاهم *(Le Malentendu)* لكامي ، كما شاهد « **الأبواب المغلقة** *(Huis-Clos)* **وموتى بلا مقابر** *(Morts sans Sépulture)* **والأيدي القذرة** *(Les Mains Sales)* للأول ، ثم **كاليجولا** *(Caligula)* **وحالة الحصار** *(L'Etat de Siège)* **والعادلون** *(Les Justes)* **لكامي** ، ـ كان لا يمكنه الا أن يدهش لتشابه المعاني والأفكار ، وتشابه الأهداف في هاتين المجموعتين من المسرحيات •

فمثلا رواية **الغريب** *(L'Etranger)* **لكامي** ، ان هي الاصدى لرواية **الغثيان** *(La Nausée)* لسارتر ، اذ تتجاوب بين أرجاء المسرحيتين نزعات القلق والاضطراب الوجودي : فجميع هذه الروايات نشأت وذاعت في عهد فرنسا المحتلة وفي بداية تحررها، فكانت غذاء تتلقفه الطبقة المثقفة، وخاصة من الشباب ، ثم لم تلبث أن تبلورت عنها فكرة الوجودية مع تحريف خطير لمعناها الفلسفي ، فاتخذت اتجاها يقوم على انكار وجود الله ويرمي الى ادراك مدى السخف والحمق في الكون ، ومرارة الألم في الوجود !

وهكذا اصبح **سارتر وكامي** سنة ١٩٤٥ النجمين المتألقين في عالم

الفكر فى فرنسا ، يضيئان العقول بنورهما التوأمين ، ويلونان الاذهان بأفكار التمرد والسخط على الحياة !

تشابه قوى بين آرائهما ، ما فى ذلك شك ، فكلاهما يسلم فى فزع وقلق بالتفاهة والسخف المتأصلين فى الوجود ، فتزخر مسرحيات سارتر بألفاظ السأم والامتعاض ، وتزخر مسرحيات كامى بألفاظ الوحدة والوحشة فى الوجود الأحمق ، وكلاهما يبدأ بالانسان منذ اللحظة التى يصحو فيها من غفوته ليتبين بشاعة الوضع الذى هو عليه فى الحياة ، وعندئذ يعملان على تبصيره بهذه البشاعة عن طريق ادخال اليأس الى قلبه ، ثم يحرصان على شحنه بأفكار التمرد والسخط عن طريق اقناعه بحريته ٠

ولقد أبى هذان المؤلفان أن يقنعا فى مسرحياتهما بالسلبية التى تكون فيها الخاتمة المنطقية الانتحار أو الفوضى ، لأن هذا معناه فقر الكاتب فى فهم الحياة وعجزه عن حل مشاكلها ، بل كانا يجتهدان فى الوصول الى الفكرة الايجابية والى الطريق الصاعد فى عالم الاخلاق أو التنظيم الاجتماعى ٠ وفى هذا السعى الى النزعة الايجابية يتحاشى الاثنان المناداة بما هو مطلق ، خشية الالتجاء الى فكرة الدين ، انما يحرصان على المناداة بتعمق مشاكل الحياة ، والتضامن ، ونشر روح الأخوة بين الناس الذين يعملون بقلب واحد على تحقيق السعادة فى هذه الحياة٠، مكافحين ضد أحداث التاريخ التى لا مناص منها ٠

وهكذا نلتقى فى مسرحيات **كامى** بالآراء الرئيسية التى عرضناها فى الموضوع السابق عن « فلسفة سارتر فى مسرحياته » ٠ غير أن روح الكاتبين تختلف فى عرض هذه الآراء وأسلوب الاقناع بها ، مما يؤدى الى تباين فى النتائج العملية التى يخلص اليها كل منهما ٠

ولعل الفرق فيما يصل اليه كل منهما من خاتمة أو خلاصة عملية ، لا يرجع فحسب الى فارق فى أساليب العرض والاقناع ، والى خصائص كل منهما النفسية والذهنية ، وانما يعزى أيضا الى الاختلاف الجوهرى فى أصل كل منهما ونشأته ٠

فالفيلسوف **سارتر** باريسى التكوين ، وأستاذ فى الفلسفة ومن ثم هو نفسه هذا الطراز من الناس الذى يمقته ، فهو يسخر من المثقف المتأثر بحضارة المدينة ، لذلك فهو يبحث عن توازن عسير المنال بين غريزته الثورية ، وما ورثه عن مولده فى مدينة كبيرة وعن ثقافته الفلسفية العالية ٠

أما **كامي** فقد ولد بالجزائر – في موندوفي (Mondovi) سـنة ١٩١٣ ونشأ يتيما بعد أن فقد في الحرب العظمى والده الذي كان عاملا زراعيا في قسطنطينة ، فذاق منذ فجر حيـاته ذل الطفولة البائسة كما عرف نشـوة الصبي القوى البنية ، الذي يحب الشمس والبحر والرياضة بكل ما يحمله هذا الحب من معاني الاستمتاع بالحيـاة وروح التفاؤل ٠

وان كان أول كتـاب لسارتر – وهو « **الغثيـان** » *(La Nausée)* قد نشأ وسط ضباب مدينة « الهـافر » (Le Havre) في شمالي فرنسا ، ويعكس كآبة احدى مكتبات البلدية في المدن ، ويشع منه سخط خريج الجامعة الحديث ، على الأثرياء الذين يلتهمون خيرات المجتمع ، فان أول مؤلفات كامي قد نشأ في نور دافق ، فمثـلا كتاب **الأفراح** *(Noces)* يتألق بضياء الجزائر وايطاليا ، ويتنفس بدفء العاطفة الجسدية ، وينبض بحيوية المتعة ٠ وبالرغم من أن هذا الكتاب لا يخلو من نبذ حياة المجتمع الظالم ، فانه يزخر بحب الأمواج والرمال والضياء والألوان والاشـكال المختلفة ، وقصارى القول انه يفيض بحب الوجود ٠

ولكن ليس معنى ذلك أن الحيـاة قد جنبت **كامي** آلام البؤس ، بل على العكس ، لقد عرف في ريعان شبابه ألوان المرض والمسئوليات ، ومتاعب الأسرة وهموم الاحزان ، مما حرمه متابعة دراسته الجامعية ، والقى به في مسالك الصحافة والمسرح المضطربة ٠ هذا الى أن القلق الذهني الذي كان يقود تفكير هذا الفيلسوف الشاب ليصل به الى التسليم بسخف الوجود والى التمرد عليه ، قد خففت من حدته نبضات قلب كان يشعر بالحـاجة الى الأمل والى المودة والصـداقة ، لذا فاننا غالبـا ما نلتقي في مسرحيات كامي بنفحات العاطفة وكأنها تروى بقطراتها العذبة ، بيداء السخط التي تظل قاحلة في مسرحيات سارتر ٠

وان كان **كامي** لا يغفل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفي ، فان هذا اللفظ ليس هو مفتاح لغة كامي كالحال عند سارتر ، بل تتميز لغـة كامي وفلسفته بكلمتين تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطا وثيقا في قرارة نفسه ، وهما : السعادة والعدالة ٠ وان ما يسميه **كامي** « العدالة » هو تضامن الجميع للاشتراك والاسهام في السعادة دون حرمان أو تقريع أيا كان نوعه ، ودون استغلال انسان لانسان ٠

ولهذا السبب كتب **كامي** الصحفي ، في اكتوبر سنة ١٩٣٨ ، مقالا بجريدة « الجزائر الجمهورية » ينقد فيـه مسرحية **الغثيان لسارتر** ، فأخذ

عليه أنه يعتبر فكرة القبح والرعب نقطة ابتداء يقيم عليها جوهر المسرحية، على حين أن كامى يرى أن جوهر المسرحية يجب أن يقوم على الصراع بين الجمال والموت • وهذا اختلاف جوهرى فى المبدأ بين هذين الكاتبين : فكان كامى فى مؤلفاته الأولى يقيم وضعين نقيضين ، كل منهما تجاه الآخر، فمن ناحية يضع الفقر والألم والموت وكل ما يثير سخط الضمير ، ومن ناحية أخرى يضع رمز السماء والشمس والبحر وروعة الاشياء ومتاع الحواس ، وهذا هو ما يسميه «بالسعادة» • ولا شك فى أن هذا الرمز المادى تعوزه بعض القيم المعنوية ، وهذا ما يحرص كامى على ادخاله فى مؤلفاته التالية •

وما دامت وجهة النظر فى هيكل المسرحية تختلف منذ البداية ، فان النهاية التى يخلص اليها المؤلف تختلف كذلك : فعلى حين أن سارتر ــ بحكم تفكيره كفيلسوف طموح يتعمق فى المعنويات ــ يعد شجاعة الانسان ويمنيها بجزاء التمتع بالكرامة البشرية ــ نرى أن كامى ــ بدافع نزعته كفنان أقل طموحا من سارتر ــ يقنع بأن يقدم للانسان المكافح حب الحياة •

وهكذا يقيم **كامى** تجاه الوجودية الجافة التى ينادى بها **سارتر** ، وجودية أخرى ندية رقيقة ، الا أنه يجب أن نحذر المغالاة فى الاشادة بالناحية العاطفية والانسانية عند كامى ، فان حساسيته هذه لا تخلو من سخرية وتهكم ، كما أنه يميل الى التعالى بل الى الكبرياء التى تشوبها القسوة فى بعض الأحيان ، كما يتجلى ذلك فى مسرحيتى **كاليجولا واللبس** وهذا الى أن موقفه الالحادى لا يستقيم الا مع طبيعة متعجرفة متشامخة !

وقصارى القول : أنه يمكن أن نرى أن فلسفة كامى تخضع لضغط صادر عن قوتين :

الأولى : وهى التى سيطرت على مؤلفاته فى البداية ، تسبب السخط والتمرد ، وتثير الكفاح والبطولة فى عالم لا يتيح للعقل أو للقلب فرصة الرضا أو الارتياح •

والأخرى : تنادى بالقبول والرضا ، وتمتدح اعتدال العاقل الحكيم، فى طبيعة تشرق عليها السعادة وفى مجتمع قادر على أن يصون العدالة • وهذه القوة الاخيرة هى التى غلبت وانتصرت فى النصف الأخير من مؤلفاته، فى روايات « **الطاعون** » *(La Peste)* و « **الانسان المتمرد** » *(L'Homme révolté)* و « **العادلون** » *(Les Justes)* ، و « **السقوط** » *(La Chute)* هذه كلها فتحت أمامه أبواب التكريم ليحصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٥٧ •

وقبل أن نعرض لأهم أعماله المسرحية يجدر بنا أن نذكر أن حب **كامي** للمسرح واستعداده له لم يكن أمرا ثانويا أو عرضا في حياته: فمنذ أن كان عمره اثنين وعشرين عاما أسس في الجزائر فرقة من هواة المسرح أسماها « مسرح العمل » ثم التحق بفرقة «راديو الجزائر المسرحية» فأتقن الفن المسرحي وأسس « الفرقة المسرحية » ليقدم التمثيليات لعامة الشعب، وفي أثناء هذه المحاولات المسرحية نضج استعداد كامي للتأليف المسرحي فكتب رواية **كاليجولا** *(Caligula)* سنة ١٩٣٨ ، ولكنها لم تمثل الا سنة ١٩٤٥ على مسرح « هيبرتو » في باريس .

ولقد لمع كامي في التأليف المسرحي منذ أول انتاج له بفضل مزايا أسلوبه الذي يلائم بطبيعته الأسلوب المسرحي الناجح من حيث التركيز والوضوح وتألق الصورة اللفظية ، هذا الى أن فلسفته القلقة ، والصراع الداخلي الذي تقوم عليه مسرحياته من شأنها أن يخلقا بالفطرة لونا جذابا من التراجيديا الداخلية النفسية .

فمسرحية « كاليجولا » لم تستعر من التاريخ الروماني القديم سوى اسم هذا الامبراطور الذي حكم روما في النصف الأول من القرن الأول ،

وفي رواية كامي يفقد هذا الامبراطور شقيقته فيفقد معها ما اتصف به من غزير الثقافة ورقيق الشعور ، فيغمره اليأس ، ويهيم على وجهه في القرى ، ثم يعود الى قصره ليأمر صديقه أن يحضر له ما يبحث عنه ، ويعني «القمر» ، ثم يقول : «لست مجنونا ، بل لم يسبق لي أن تمتعت بقواي العقلية كما اتمتع بها الآن ، انما شعرت فجأة برغبة في المستحيل فلم أعد أقنع بالاشياء الممكنة المألوفة ! ما كنت أعلم ذلك من قبل ، أما الآن فأعلم ذلك ، ان العالم على ما هو عليه لا يطاق ، اذن فأنا بحاجة الى القمر أو الى السعادة أو الى الخلود ! الى شيء قد يكون من قبيل المغالاة أو الجنون ، انما لا يكون من أمور هذا العالم ! »

والواقع أن كاليجولا امبراطور ، ومن ثم لا يحد من سلطانه أي شيء ، فهو اذن يستطيع أن يذهب الى أبعد مدى في منطقه ، الى طلب المستحيل وقلب مواضعات العقل مادام العالم كافة سخفا وحمقا !فيقول:

« آه يا أبنائي ! لقد أدركت أخيرا مدى فائدة السلطان ! انه يهيىء الفرص للوصول الى المستحيل ، فاليوم وفي الأزمنة المقبلة لن تكون لحريتي حدود » .

وهكذا يتمادى هذا الامبراطور في استخدام حريته مضاعفا من تصرفاته الجنونية وارتكاب شتى الجرائم ، فيصرخ قائلا : « انني أمارس

سلطاناً محموماً فى التخريب ، بحيث أن سلطان الخالق يبدو بالقياس الى سلطانى تقليدا فاشلا ! »

ويقينا أن هذه الحرية لن تتوقف أو تحجم عن المســاس بالآخرين لأنه يعلن « أن الانسان حر دائما على حساب شـخص آخر ، ان هذا أمر بغيض ولكنه طبيعى » .

ومن ثم يحاول عبثا أساتذته أن يعلموه أن الحكمة انما هى فى قبول نظام العالم وأوضاعه ، ولـكنه يرفض قائلا : « اذن فأى نفع لى من اليد الحازمة ؟ وأى جدوى من وراء هذا السلطان المذهـل ان كنت لا أستطيع ان أغير نظام كل شىء ، أو أجعل الشمس تغرب من الشرق ، والألم يتضاءل فى الحياة والكائنات البشرية لا تموت ؟ ان ما أنشده بكل قواى اليوم أمر فوق قدرة الآلهـة ! اننى أضطلع بأعبـاء مملـكة يتربع المسـتحيل على عرشها » .

وهكذا ازاء هذا الجنون الهدام لا تجدى حكمة الحكماء من حوله ولا فلسفتهم ولا تثنيه مودة الاصـدقاء أو حب محبوبته ، فينتهى الأمر بهذا الامبراطور المجنون الى أن يسـقط يائسا تحت طعنـات المتـآمرين على حياته !

انها رواية دسـمة متألقة ، ولكنها أحيـانا تعطى شعورا بأنهـا مسرحية رائعة من الطراز الأول بفضل بريق من الشعر الكئيب والتفكير التراجيدى ، وأحيانا أخرى تشعرنا بأنها مسرحيـة هزيلة بسبب طابعها المتكلف وطرازها الذهنى المغالى فيه ، حيث تصور شخصيات رمزية مهمتها عرض المشاكل فى لوحات حية ، تنبثق منها عبارات مركزة أشبه بالحكم والأقوال المأثورة .

وان كان كاليجـولا يبـدو رمزا « للانســان الأحمق » فانه ليس بالانسان المجرد من العقل ، لأنه أدرك بعقله مدى حماقة الوجود . فشعاره « ان الناس يموتون دون أن يعرفوا السـعادة ... فالناس يبكون لأن الأشياء ليست كما ينبغى أن تكون عليه » .

ولعله باثارة هذه الفـكرة وبرفضه الخضوع للقـدر قد أشرف على عتبة الحكمة وأدى خدمة للناس اذ حملهم على التفكير فى أمور حياتهم . ولما لم يستطع فهم القدر اختار أن يكون هو القدر فيقول : « لقد أدركت أنه لا توجد سوى وسيلة واحدة لنكون فى مصـاف الآلهة : يكفى أن نكون قساة مثلهم » .

ولكن ماذا جنى كاليجولا من هذه التجربة الجنونية ؟ انه لم يظفر حتى بلذة الوحدة، فالآخرون الأحياء منهم والأموات ، ماثلون دائما أمامه، فيثن : « الوحدة ! أنت لا تعرف أن الانسان لا ينعم بالوحدة أبدا ، ففي كل مكان يلازمنا ذلك العبء الثقيل ، عبء المـاضي وعبء المستقبل ! آه لو كنت أستطيع أن أتذوق طعم الوحدة الحقيقية ، والهـدوء الحق ، وحفيف الأشجار ! »

ولم يبق أمامه الا أن يلفظ أنفاسه الأخـيرة وهو يحطم المرآة التي أمامه لأنه لا يريد أن يقع بصره في لحظات احتضاره على صورته البشعة، ثم يصيح معلنا فشله : « المستحيل ! لقد سعيت اليه في أطراف العالم وفي تخوم نفسي ، مددت له يدي ، وهأنذا أمدها مرة أخرى فلا ألتقى الا بك أنت ، أنت دائما أمامي ، وانني لمفعم بالبغض لك ، لم أسلك الطريق السـوى ، لذا فانني لا أصـــل الى شيء ، فليســت حريتي هي الحـرية الصحيحة » .

طريق خاطيء وحرية مزيفة وتجربة فاشلة، فالانسان لا يتغلب على الاضطراب والقلق الناتجين عن ادراكه لتفاهة الحيـــاة بأن يفتتن بحرية لا ضمير لهـا ولا قواعد تحكمها ، أو بأن يحتضن الفوضى والظلم مؤثرا دوار الجنون على أعمال العقل .

ولو أننا اكتفينـا من مسرح **كامي** بهـذه الرواية ، لبـدا لنا هذا الفيلسوف أستاذا لليأس ، ولكن هذه المسرحية ليست في الواقع سوى فترة أولى سلبية في فلسفته المتطورة .

لذا ينبغي أن نعرض لبعض مسرحياته الأخرى حتى تتضح لنا معالم فلسفته على حقيقتها .

فمسرحية **اللبس** *(Le Malentendu)* تدور أحداثهـا في احدى قرى أوربا الوسطى ، حيث تدير فتاة مع أمهـا فندقا في مكان منعزل ، وكانتا اذا نزل بهما ضيف بمفرده ولمسا فيه دلائل الثراء ، قامتا باعطائه منوما لتسرقا نقوده ثم تلقيا به في النهر المجاور ، وهذا وضع غير مألوف بلا شك . وللفتاة شقيق اسمه « جان » ، هجر القرية منذ طفولته ثم عاد اليها بعد أن تزوج وبدأ ينعم بالسعادة والثراء ، وأصبح أمله أن يعود الى أمه وشقيقته ليعمل على اسعادهما ، فيقول : « لست بحـاجة اليهما ولـكنني أشعر أنهما يقينـا في حاجة الى ، فالانسان لا يمكن أن يحيـا وحيدا » .

وهكذا يمثل « جان » روح التعاون والتضامن فى مسرحية **كامى** ، بل ويرى « أن السعادة ليست هى كل شىء ، فكل انسان عليه واجبات . وواجبى أن أعود الى أمى والى وطنى . فلا يمكن أن يكون الانسان سعيدا حقا وهو فى المنفى وفى عالم النسيان . كما لا يمكن أن يعيش أجنبيا طيلة حياته » .

انه حقا انسان يسعى الى اتمام رسالته فى الحياة بان يربط نفسه الى أصله ونشأته ، وبأن يندمج فى الآخرين مقتسما معهم سعادته ، ولكن هذا البطل فى الانسانية سوف يلقى فشلا تاما ، اذ أنه لحرصه على أن يتبين حقيقة الحال التى وصلت اليها أمه وشقيقته ، صمم على أن ينزل بفندقهما كسائح غريب ، فلم تتعرف عليه أمه ولا شقيقته ، وهذا أمر شاذ لا يقبله العقل . وبعد أن تتحرج المرأتان من ممارسة حرفتهما بازائه ، تنتهيان الى ارتكاب جريمتهما ثم تتعرفان على شخصية ضحيتهما حين تتصفحان أوراقه الخاصة ، فتقع الأم نهبا لليأس ، اذ تكتشف أن فى أعماق قلبها المظلم يكمن شعور قوى نقى هو حبها لابنها ، ولكنها اكتشفت هذا الشعور بعد أن سبق السيف العذل ، وقتلته . فلم يبق أمامها الا أن تلقى بنفسها فى النهر لتلحق بجثة ابنها ، وتظل الفتاة فى وحدة أليمة لا مخرج منها ولا علاج لها ، فهى تعلم أن أحدا لم يحبها ولا أمل لها فى أن يحبها أحد . فتجهز على حياتها بنفسها دون أن تعرف من الحياة الا الالم والقحط ، أو أن تذوق من العزاء الا كبرياء سخطها وتمردها .

لقد مثلت هذه المسرحية سنة ١٩٤٤ بعد رواية **الأبواب المغلقة** *(Huis-Clos)* **لسارتر** . بفترة وجيزة ، لذا فلا يمكن القول بان هناك تأثيرا لمؤلف على الآخر ، ومع ذلك فالقرابة بين المسرحيتين صارخة لايمكن انكارها ، اذ أن فندق الجريمة الذى تخيله كامى ليس أقل جهنمية من «صالون» **سارتر** ذى المقاعد الثلاثة فى مسرحية «الابواب المغلقة» . فكلاهما مكان خلا من الحب . وما « الآخر » فيه سوى عميل غريب لا صديق محبوب : ففى الواقع لا نرى فى احدى الروايتين دافعا من الحب يبرز بين الشخصيات ، انما تحركهم ارادة الجريمة لتقيم علاقة غير انسانية بين القاتل والضحية ، ففى ذلك الفندق أيضا « الجحيم هو الآخرون » ــ كما قال سارتر ــ لأنه قد خلا من الحب .

صحيح أن فى مسرحية **كامى** كان يمكن أن يشرق الحب لأن «جان» الضحية كان يحب الآخرين ويسعى الى اسعادهم . وكانت أيضا زوجته تفيض عطفا ومودة . ولكن كليهما باء بالفشل لسبب واحد هو **«اللبس»**:

فحين تفضى الفتــاة الى زوجة « جان » بوفاة ذلك الشــاب ، تشرح لها السبب بقولها : « ان أردت معــرفة السبب فلأنه قد حدث لبس ، واذا خبرت الحياة ما أدهشــك ذلك » ويقصد كامى بهذا « اللبس » أنه ســنة الحياة ثم ٠٠ تستطرد الفتاة فى حديثها :

« اننا الآن نتمشى مع نظام الحيــاة حيث لا يتعرف أحد على الآخر ، فيجــب أن تفهمى أنه لا يوجد وطن أو ســلام ، لا بالقيــاس الى جان ولا بالقياس الينا ، ولا فى الحياة ولا فى الموت » : اذن فكامى يقصد أن فى الحياة «لبسا» لا مناص منه ، وهو بصورة أوضح وأعم يمثل قسوة الحياة التى لاراد لها والتى لا يمكن التغلب عليها فى نظره الا بخنق الضمير أو نبــذ الحياة !

غير أن نبرة الفناء والعــدم المطلق هذه ليست هى المدلول الحقيقى لفلسفة كامى فى مسرحياته : ففى رواية اللبس فكرة اختص بهــا كامى وهى فكرة السعادة التى تسيطر عليه دائما ، والصلة القــائمة بين ندائه للسعادة وندائه للعدالة : فهذه المسرحية التى تبدو مفتعلة وســـوداء فى أحداثها ، تنقذها من الفشل جودة الاسلوب وروعة التصوير عند الحديث عن الشاطىء وسحر البحر ، ويردد المؤلف مرارا هذه الصورة وكأنهــا «لازمة» ترمز الى السعادة ، ومن ثم تضىء أمام المسرحية سبيل النجاح ٠٠ فتقول الفتاة وقد ضجت بقريتها الجرداء القاتمة :

« فى اليوم الذى نصــل فيه أخيرا أمام البحر الذى طالما تمنيته وحلمت به ــ فى ذلك اليوم فقط ــ سوف ترتسم الابتسامة على شفتى » ٠ بل انها تقتل ــ لاحبا فى القتل كما كان يفعل كاليجولا ــ انما لتحصل على المال الذى ييسر لها الوصول الى شاطىء البحر ، الى أبواب الســعادة والحب ، وهى لاتستسلم للسخط والتمرد الا عندما تتبين أن هذه الابواب قد أوصدت دونها الى الأبد ٠

بيد أن كامى حين يصور لنا الجريمة وسيلة ، والموت ملجأ ــ لايقدم لنا بذلك خلاصة فلسفته ، اذ أن الفتاة فى مسرحيته تعترف بأن «الجريمة وحدة وعزلة حتى لو اجتمع آلاف الأشخاص لارتكابها» ٠ ثم بعد ذلك تتقبل الموت لا كنجاة لها انما كعقاب: « من العدل أن أموت وحيدة بعد أن عشت وحيدة ! »

اذن فهذه المسرحية تتركنا فى بدء الطريق الايجابى لفلسفة كامى، فهى ما زالت مأســاة الوجود الأحمق الــذى لا معنى له ، ودراما الثورة النفسية الجرداء ، أما نداء السعادة التى هى حب وعدل ، ذلك النداء الذى

ينبثق بين ظلمات القصة ـ فأنه يرتطم ويتحطم أمام حائط من القدر الذى لا راد لقضائه !

ويتوقف **كامى** عن التأليف المسرحى من سنة ١٩٤٤ الى سنة١٩٤٨، فبعد أن كتب قصة **الطاعون** (La Peste) سنة ١٩٤٧ ، تمنى عليه الممثل الفرنسى « جان ـ لوى بارو » مدير الفرقة المسرحية المعروفة الآن باسمه ، أن يكتب مسرحية تعالج الموضوع الذى تقوم عليه قصة **الطاعون** ، فألف كامى **حالة الحصار** سنة ١٩٤٨ ، دون أن تكون هناك صلة بين القصة والمسرحية ، اللهم الا أن أحداث الكتابين تدور فى مدينةوقعت نهبا للبلاء ، وهذا رمز يعتز به خيال الفلاسفة الوجوديين كل الاعتزاز ، اذ يتيح لهم تجسيم التضامن البشرى ، كما يفسح أمامهم المجال لتصوير جميع المشكلات المتعلقة بهذا التضامن فى نطاق ضيق يحدده موقفيتطلب فى آن واحد العجلة فى العمل والمشاركة فى الشعور والمصالح ٠

فلقد حرص سارتر فى مسرحيات : **الذباب والأفواه العديمة النفع** وبداية **الشيطان والله** ، على استخدام رمز المدينة المحاصرة التى عزلتها كارثة لحقت بها ٠ أما كامى فقد أبرز هذه النبرة بطابعه الخاص ، فاختار المدينة المنكوبة من بين الموانى ، فهى « قادش » فى قصة **الطاعون** ، و « أوران » فى مسرحية « حالة الحصار » ٠ والميناء يتيح له أن يضيف رمزا آخر عزيزا عليه ، وهو الأمواج والرياح المنطلقة وكل ما يعبر عن نداء السعادة الطبيعية الشاملة وسلامة الانسان فى التمتع بملاذ الحواس والقلب التى يشاركه فيها الأصدقاء والأحباء ٠

وان كانت هذه الرواية ضعيفة من الناحية المسرحية ، فانها شائقة من حيث المعنى والهدف : ففى قصة **الطاعون** يعالج كامى هذا البلاء من الناحية المعنوية خاصة ، فيصور ذلك العبء من الظلم والألم والموت الذى يثقل كاهل الانسان ، ثم يعرض آراء معقولة للكفاح فى شجاعة ونظام ضد هذه الحياة الحمقاء التى لامعنى لها ٠

أما فى مسرحية **حالة الحصار** *(L'Etat de Siège)* فان الطاعون يتحدد نطاقه فيقتصر على صورته السياسية والاجتماعية : فمسرحيته هذه نقد للمساوىء المشتركة فى النظامين الفاشى والشيوعى ، ثم يخلص الى هذه النتيجة ، وهى أنه على الانسان اما أن يعدل عن الرغبة فى حياة كريمة مفضلا الاستسلام الى اليأس ، أو أن ينبذ اليأس ليحقق حياة

كريمة ، وهذه النتيجة الأخيرة هي التي يرتضيها كامي ويدعو اليها ٠ فهي السبيل الى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس ٠

ثم يقدم كامي مسرحية « **العادلون** » *(Les Justes)* على مسرح « هيبرتو » بباريس في ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٤٩ « فالعادلون » في حكمه هم الذين لايرضون بعالم أصبحت فيه الحرية امتيازا مقصورا على بعض الشعوب ، انما الحرية حق لكل فرد في كل شعب : فيقول أحد شخصيات هذه المسرحية لزميله : « لقد سررنا حين علمنا أنك استطعت الوصول الى سويسرا ، تلك البلاد الحرة » فيرد عليه زميله : « أن سويسرا سجن آخر ، بل الحرية نفسها سجن مادام على وجه الأرض انسان واحد مستعبد » ٠

فالثورة على الاستعمار تحقق حياة العدل والشركة بين الأحرار٠

والثائرون على الاستعمار الذين يقتلون لاسترداد حريتهم انما هم في الواقع « **عادلون** » وليسوا بمجرمين ، فهم يقتلون في سبيل تحرير بلادهم ، ويموتون أيضا في سبيل هذا التحرير ، وكأنهم بدمائهم قد اغتسلوا من الجريمة وتطهروا منها ليظلوا رمز الحرية والعدل ٠

وهكذا تتطور فلسفة كامي في مسرحياته لتدخل في اطار ايجابي أخذت تتضح معالمه ، ولكنه مات في الرابع من يناير سنة ١٩٦٠ في حادث سيارة بفرنسا قبل أن يكتمل العقد الخامس من عمره ، فترك فلسفة لم تنضج حلقاتها بعد ٠ ولكنه ترك مسرحيات عميقة المعنى وان كانت تميل في مجموعها الى التشاؤم ، فانها تسرى في ثناياها اشراقات عاطفية ولمحات انسانية تفتح منافذ الأمل في نشر السعادة وتطلق طاقات العمل على تحقيق العدالة ٠

فلسفة الحياة في مسرحيات كامي

لا شك أن كل كاتب لديه عمق فلسفي ، تشغله مشكلة الموت وتعنيه دراستها وهذا هو شأن «البير كامي» المؤلف المسرحي الفرنسي اذ كانت تستأثر بفكره هذه المشكلة التي هي في الواقع مشكلة الحياة ، ولعل هذا هو أيضا شأن كل عمل أدبي أو مسرحي يزعم معالجة مشكلات الانسان ، اذ نجد أن فكرة الموت ترقد في أعماق العمل الأدبي ينبوعا له ومصدرا ٠ ومن الطبيعي أن يختلف موقف المفكرين أو الفنانين من مشكلة

الموت على حسب الزاوية التى ينظرون منها الى هذه المشكلة واسلوبهم فى تناولها وعلاجها ٠

ويواجه «البيركامى» هذه المشكلة فى جميع صفحات مؤلفاته بصورة تتفاوت فى الموضوع والصراحة الى أن تتبلور أمامه بصــورة مجسمة حين يعالج موضوع الانتحار ٠ فيوجه سؤالا لا لبس فيه ولا غموض :

«هل للحياة معنى أو قيمة ؟» فاذا كان الجواب أن لامعنى للحياة ولا قيمة ، فيصبح الأمر متوقفا على عزم الانسان أن يحشد شـــجاعته لينبذها ويرفضها ، ويحلل كامى هذه المشكلة فى قصة «اسطورة سيزيف» *(Le Mythe de Sisyphe)* فيكتب فى السطر الأول منها هذه العبارة :

« لا توجد سوى مشكلة فلسفية واحدة جديرة بالدراسة الجادة ، وهى مشكلة الانتحار » ٠

فلو كانت الحياة حقا بغيضة وتافهة وحمقاء ، فمن الغباء والجبن أن يرضى بها الانسان ويتحملها ثم يتخذ منها موقفا سلبيا فى انتظار أن يأتى الموت ان آجلا أو عاجلا ليخلصه منها ، فكرامة الانسان تأبى عليه القيام بدور يحتم عليه أن يكون ضحية الخديعة والتغرير ومن ثم يجب عليه أن يرفض القيام بهذا الدور بمحض ارادته ٠

والحياة تكدس أمام كامى قدرا كبيرا من ألوان الحماقة واللا معقول بحيث يرى نفسه منقادا الى هذا الحل المتطرف بحثا عن « القرار السليم الذى يجعل من الانتحار حلا لألوان الحماقة فى الحياة » ٠

وهذا القرار السليم يتخذه أولا فى « اسطورة سيزيف » بصــورة صريحة ٠٠ ثم يبنى قصصه ومسرحياته التالية على مناقشة فلسفة الحياة فيتبين أن الحياة حماقة بغيضة وأن خير ما يمكن عمله هو تحطيمها ، وينتهى الى هذا الحل فى مسرحية « اللبس » *(Le Malentendu)* التى عرضنا لتحليلها باعتبارها أروع أعماله الفنية ٠

ان آراء كامى فى مسرحياته تتمشى مع تفكيره فى قصصه ، ويمكننا أن نميز فى فلسفته اتجاهين واضحين :

الأول هو الاحساس بحماقة الحياة وتفاهتها ٠

والآخر هو السخط على هذه الحياة كنتيجة حتميـــة للاحساس بحماقتها ٠

لقد قدم كامى مسرحية « اللبس » فى سنة ١٩٤٤ فى اعقاب تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى ، ثم بعد انقضاء عام واحد قدم مسرحيـــة « كاليجولا » وفى هاتين المسرحيتين يعرض كامى فلسفته فى الحياة ٠

ولابراز هذه الفلسفة نتناول مرة ثانية مسرحية «اللبس» بالتحليل بعد أن أشرنا فى الموضوع السابق الى دلالتها ومكانها بين مؤلفـــات كامى ٠

تدور احداث هذه المسرحية فى منطقة « مورافيا » المنعزلة فى وسط أوربا ، ويرمز كامى بهذا المكان النائى المنعزل ، الآهل بالجرائم والمجرمين الى عالمنا الذى نحيا فيه ٠ أما «جان» الغريب الذى جاء يطرق باب هـذا العالم ، فيرمز الى السؤال الذى يراود كل نفس : ترى لماذا نلج باب الحياة؟ ولماذا نرغب فى الدخول اليها ؟ أما الجواب فترمز اليه الجثة الراقدة فى أعماق النهر ٠

ولكى يشرح كامى مفهومه لنظام الكون يقدم فى هذه المسرحية الوجه الكئيب للفوضى وللجريمة : فمشاهد المسرحية ومناظرها تصور عالما مغلقا بل مكتوما وخانقا ، فلا نور يشرق عليه ولا أفق يمتد أمامه ، فمنظر الوحل والمطر لايبشر بأى مخرج ممكن أمام القلب الذى يرنو الى حياة أفضل ٠

ان «مارتا» ترتكب جرائم القتل لكى تفلت من حياتها الكئيبة الخانقة لتعرف ضياء الشمس وتلحق بالبحر الذى يرمز الى عالم السعادة ، ولكنها فى أحلامها هذه تضيف رعبا وفزعا الى كآبة الحياة الخانقة كما تبرز عنصر الدمار القائم فى العالم حين ترتكب الجريمة تلو الجريمة ٠

وهكذا تأكل الأم وابنتها من تلك الفاكهة المحرمة الشنعاء ، وتقول الأم : « لكن هذا العالم نفسه ليس معقولا ولا منطقيا ، وأستطيع أن أؤكد ذلك بعد أن ذقت فيه كل شىء ، ذقت فيه طعم الخلق والانشاء ، كما ذقت فيه طعم التدمير والتخريب » ٠

اذن فالسؤال الذى يحير كل انسان ويشغل باله ، يرمز اليه كامى بالفتى «جان» واقفا على عتبة هذا العالم الكئيب ، يطرق الباب ، فهـــو غريب عن هذا العالم ، وكان حتى تلك اللحظة ينعم بالسعادة فى بلاد تنيرها الشمس الى جوار زوجة محبوبة ، ولكن تلك السعادة كانت فى نظره عمياء ٠ وهو يريد الآن أن يعرف السعادة الحقيقية ، فيقول لزوجته «ماريا» :

« صحيح أن الانسان فى حاجة الى السعادة ، ولكنه فى حاجة أيضا

الى فهم كيانه ومعنى حياته ، وأظن أن ما يساعدنى على ذلك هو العودة الى وطنى واسعاد جميع الذين أحبهم » ٠

ولكنه يخشى ألا يأتيه جواب عن سؤاله وأن البـــاب الذى يطرقه لاينفتح ،كما يخشى أن واقع الحياة يبدد حلمه ومثله الأعلى، وعندئذ يشعر بالخوف والقلق فى حجرة الفندق حيث لن تلحق به زوجته ، ويحلل خوفه وفزعه قائلا :

« هذا هو حال الانسان فى حجرة الفندق ، فجميع ساعات المساء تمر ثقيلة كئيبة أمام الانسان الوحيد ، وها هوذا فزعى الدفين وهلعى الكامن يتحرك فى فراغ جسدى فيثور الألم ، وكأنه جرح قديم توجعه كل حركة أو احتكاك ٠٠ اننى اعرف اسم هذا الفزع ، انه الخوف من الوحدة الأبدية ، الخوف ألا يأتينى جواب عن سؤالى » ٠

أجل ! لن يأتيه جواب ، اللهم الا القتل ، فيتجسم التنــاقض بين الواقع وبين ما ينشد ، جاء ينشد الحياة فى وطنه فوجده أرضا عفنـــة بالجرائم ، وبدلا من السلام وجد الحقد والعنف ، وبدلا من الحب وجد الضغينة والوحدة ٠

وهنا يكمن «اللبس» الحقيقى الذى تزعم «مارتا» العاتية أنها تزيله وتبدده ٠ أجل ! ان بلد النور والسعادة قد أفلتت منها فضاع حلمها ٠ انها سجينة جرائمها ، ليس هذا فحسب ، بل سجينة فشل هذه الجرائم٠ فليس أقل من أن تتخلص نهائيا من الحياة فتتقدم بدورها على الانتحـــار مثل أمها ٠

ولكن قبل أن تفعل ذلك تشعر أنه لزاما عليها أن تحطم «ماريا» وهى الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك بأن تقتل فيها أى وهم بأن للحياة معنى أو قيمة ٠ وفى هذا المشهد العنيف يحشد كامى الالفـاظ والعبارات المثيرة فتقول «مارتا» لزوجة شقيقها :

« ذلك الأحمق ! لقد وجد ما أراد ، لقد عثر على أمه فهى ترقد الى جواره ، وها نحن أولاء جميعا نستظل بنظام الكون ، فيجب أن تفهمى أنه لا يوجد وطن أو سلام له أو لنا - لا فى الحياة ولا فى الممات ، لأنه لايمكن أن نسمى وطنا هذه الأرض الغليظة المحرومة من النور حيث ندفن لنطعم الديدان العمياء ! أؤكد لك أن الحياة تنهبنا وتسلبنا كل شىء ، فما جدوى هذا النداء العارم الذى يبعثه الانسان ؟ لم اذن نصرخ وننادى البحر أو الحب ؟ هذا كله عبث ووهم باطل ! ان زوجك يعرف الآن الجـــواب عن

سؤاله وسؤال كل انسان عن معنى الحياة ، فالجواب هو ذلك المسكن المرعب الذى سوف نحشر فيه جميعا فى النهاية جنبا الى جنب ! »

ففى الواقع ليست هذه القصة مجرد سرد حادث من الحوادث اليومية التى يرد ذكرها فى الصحف ، أو هى «لبس» عرضى فى الحياة انما هى فى نظر كامى ترمز الى الصورة الحتمية لوضعنا فى الحياة ، هذا الوضع الذى يتلخص فى الشعور بالوحدة والألم من الحب المهيض الذى تدوسه الأقدام ! •

وحين تحرص «مارتا» على أن تبدد من قلب «ماريا» آخر خيط من الأمل وحين تعمل على أن تدخل فى روعها ان آمالها سراب ووهم ـ انما تود بذلك أن تزرع اليأس فى قلبها ، فتؤكد لها أنه «لامخرج من مشكلات الحياة » ثم تضيف :

ـ وقبل أن أتركك الى غير لقاء ، ارى أن أمامى شيئا يجب أن أفعله فبقى على أن اغرس اليأس فى نفسك •

ـ فتنظر اليها ماريا فى فزع وتقول : « ألا فاتركينى ! هيا ارحلى عنى واتركينى ! »

ـ فتجيبها مارتا : « حقا سأتركك ، فهذا يريح نفسك ويريحنى أنا أيضا • اذ لا أقوى على احتمال حبك ودموعك ، ولكننى لا أستطيع أن أموت تاركة لك الاحساس بأنك على حق ، فيعز على أن أموت وأدعك تعتقدين أن الحب ليس عبثا وبطلانا ، وأن كل مايجرى أمامنا ليس سوى حادث عرضى ، بل على العكس أريد اقناعك بأننا الآن نتبع نظام الكون ، يجب أن تقتنعى بهذا كله •

ـ ماريا : وأى نظام تعنين ؟

ـ مارتا : ذلك النظام الذى لايستطيع أحد فى ظله أن يتعرف الى نفسه •

فتأخذ « ماريا » بدورها فى البحث عن جواب بعد أن مات زوجها «جان» فتتجه الى الاله الرحيم وتصرخ « يا الهى ! لا أقوى على الحياة فى هذه الصحراء ! أشفق على وترفق بى ، تطلع الى ولا تشح بوجهك عنى ! الا فاسمع صراخى يا الهى » •

فيأتى الجواب من شفتين لم تنفرجا عن كلمة واحدة طيلة المشهد والجواب : «لا» •• ثم تسدل الستار •

ويود كامى أن يوضح أن جفاف القلب خير مفتاح يفتح لنا باب العالم : فمارتا يتجسم فيها الجمود وغلظة القلب التى اكتسبتها من خبرة الحياة ولكى تتلاءم مع هذه الحياة تخلص الى ضرورة الجفاف الداخلى : جفاف القلب وجموده . فمن ذا الذى يستطيع العيش اذن بقلب يضرم بالحب ؟

وهنا تسأل ماريا شقيقة زوجها :

ـ ولكن لماذا ؟ لماذا فعلت هذا كله ؟

ـ مارتا : وبأى حق تستجوبيننى ؟

ـ ماريا (وهى تصرخ) بحق حبى .

ـ مارتا : وما معنى هذه الكلمة ؟

اذن ففى نظر كامى : اما أن يحيا الانسان غليظ القلب ، غريبا عن الحياة أو فليختر الموت ! فتقول مارتا لزوجة شقيقها :

« هيا صلى لالهك ليته يجعلك مثل هذا الصخر الصلد ! فتلك هى السعادة التى يبغيها لنا ، بل تلك هى السعادة الحقيقية . هيا تمثلى بالهك وصمى أذنيك عن سماع أى نداء ، والحقى بهذا الصخر الأصم قبل أن يفوت الأوان .. أما ان شعرت بالخوف والوجل وكنت على درجة من الجبن يتعذر عليك معها أن تدخلى الى رحاب هذا السلام الأعمى ، فعندئذ تعالى الحقى بنا فى بيتنا المشترك » .

وتقصد قاع النهر الذى لقى فيه الجميع حتفهم .

« فعليك أن تختارى بين سعادة الصخر الحمقاء وبين قاع النهر وفراشه الوثير حيث ننتظرك جميعا » .

ذلك هو قرار الانتحار كحل للحياة الحمقاء فى نظر كامى ، على أنه ليس انتحارا فرديا أو ايجابيا فحسب ، انما هو انتحار بدافع المبدأ ، فالانسان الذى يضع به حدا لحياته ، انما يدعو الانسانية بأسرها ، تلك الانسانية التى يمثلها ، الى أن تقتفى خطاه سعيا نحو الموت .

وهكذا تبدو هذه المسرحية نقاشا فلسفيا يقرع فيه الحجة بالحجة ، غير انه برغم الجفاف الفلسفى ، نرى ان الحوار يفيض قوة وينبض بالحيوية ، كما أن شخصية الأم بالرغم من مجافاتها لمنطق التحليل النفسانى ــ اذ لم تتعرف على ابنها بعد طول الغياب ــ تتسلط علينا بقوتها الجارفة كامرأة ألفت القتل الى أن سئمت حياة الجريمة !

أما «جان» و «مارتا» فلهما شخصية معنوية أكثر تجردا ، اذ يرمزان الى السؤال عن معنى الحياة والى الجواب عن هذا السؤال .

ومن ثم أمكن كامى بفضل قوة هذه المسرحية أن يكتب لنفسه النجاح والخلود فى عالم التأليف المسرحى .

غير اننا نخطىء فهم كامى وفلسفته فى الحياة لو اعتقدنا انه ينادى حقا بالانتحار ونبذ الحياة ، انما هو فى حقيقة الأمر ينادى بقوة الارادة على أن تقبل الحياة على ماهى عليه فى هذا العالم ، وتكافح فى تحمل متاعبها ، أما الالتجاء الى القتل بحجة اصلاح مساوى الحياة أو لتحقيق الآمال التى ننشدها ، فهذا تفكير مصيره الى الفشل والدمار ، كما حدث لمارتا ولأمها .

أما عن الانتحار فهو أوضح دليل على الجبن وعدم الأمانة ، ولايتحدث عن شجاعة الانتحار الا من تكدس فى عقولهم قدر ضخم من الجبن وفاضت قلوبهم باليأس ، فنبذت الحياة عن ضعف وعن عجز .

أما كامى فيؤمن بأن « **لا شىء يبرر تصرف الانسان فى أن يضع بنفسه حدا لحياته** » انما حين يشعر الانسان بالسخط على حماقة الحياة يجب أن يستمد من سخطه جلدا على التحمل وشجاعة فى الكفاح .

وفى اعتقادنا أن الحياة لاتجود بنورها وجمالها على الملتوين فى سبلهم أو المخذولين فى سعيهم ، انما هى تفتح كنوزها أمام المكافحين فى جلد والمناضلين فى غير مايأس أو استسلام .

٨ - جان أنوى (١٩١٠ -)

JEAN ANOUILH

أن أنوى (Anouilh) قليل الحديث عن شخصه وعن انتاجه، بل ينسب اليه الكثيرون الانطواء على نفسه فيرد عليهم بقوله: « ليست لحياتى سيرة أسردها ، واننى لمرتاح لذلك كل الارتياح » ..

واذا ماجازف بسر من أسرار حياته فانما يكشف عنه بأسلوب المؤلف المسرحى ، فتزدوج شخصيته كمؤلف لتتضمن شخصية أخرى مسرحية ، وكأنه يكتب حوارا فى رواية ، ويأتى حديثه عن نفسه فى تكتم وحياء ، على صورة نصيحة تفصح عن جانب ضئيل من جوانب شخصيته .

ولد جان انوى (Jean Anouilh) فى ٢٣ من يونيو سنة ١٩١٠ لأبوين متوسطى الحال ، فقد كان أبوه ترزيا فى بوردو وأمه عازفة كمان ، ثم أتم دراسته الثانوية فى احدى مدارس باريس . وكان زميله فى الدراسة الممثل الشهير «جان لوى بارو» صاحب الفرقة المسرحية التى تعمل حاليا على «مسرح فرنسا» فى باريس . ثم قضى عاما ونصف العام طالبا بكلية الحقوق واشتغل بعدها فى دار للاعلان لمدة سنتين ، ثم عمل سكرتيرا للممثل المعروف «لوى جوفيه» وسرعان ماهجره ليبدأ مغامرته الكبرى فى عالم المسرح .

وكان قد أعد نفسه منذ نعومة اظفاره لهذه المغامرة ، فيروى عن نفسه انه أخذ يتردد على المسرح منذ الثامنة من عمره مكتفيا برغم انفه بمشاهدة الفصل الاول فحسب تحاشيا للسهر ، ويتحدث عن شدة اعجابه بالفرقة المسرحية وخاصة بمن يقوم بدور البطل أو العاشق او الخائن ، وتستهويه الفكاهة المسرحية بجميع ألوانها .

وبدأ فى سن الثانية عشرة يكتب مسرحيات شعرية ، ومن الطبيعى انه لم ينجز أية مسرحية منها لحداثته ، ومنذ سنة ١٩٢٥ أخذ يتردد على المسرح فى باريس بانتظام ، ويقرأ مسرحيات برناردشو وكلوديل

وبيراندللو ، ولكن الحدث الرئيسى فى حياته كان اكتشافه للمؤلف المسرحى «جيرودو» (Giraudoux) الذى أثر فى نفسه تأثيرا عميقا .

ففى احدى أمسيات سنة ١٩٢٨ ذهب الى مسرح «الشانزيليزيه» حيث كانت فرقة «جوفيه» تمثل مسرحية «سيجفريد» تأليف جيرودو .

ثم مضى خمسة عشر عاما على هذا الحدث وتوفى المؤلف فكتب أنوى رسالة بعنوان «تحية جيرودو» اعترافا بمدى أثره فى نفسه ، ووفاء لما عليه من دين ، جاء فيها :

« أنى لى ياعزيزى جيرودو أن أقول لك الآن ما لم أستطع أن أقوله لك منذ خمسة عشر عاما حين شاهدت مسرحية سيجفريد ، ونزلت بعدها مهرولا على درجات السلم المؤدى الى الباب الخارجى وأنا أجهش بالبكاء . اذ ولدت فى نفسى خليطا عجيبا من اليأس والسرور الشديد ومزيجا من الكبرياء والخضوع الرقيق ، حيث ان مسرحية سيجفريد وهبت لى مفتاح سر ظل مفقودا مدة طويلة » .

ولعل هذا السر هو فن الجمع بين الأسلوب الدارج والأسلوب الشاعرى فى آن واحد ، وكان أنوى يعانى فى قرارة نفسه ازمة تؤرقه اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى الأسلوب الذى يعبر به عما يجيش فى صدره .

ويصف أنوى مكان هذا المسرح فى شارع «مونتنى» (Montaigne) بأنه « روضة الربيع ازدهرت فيها خضرة مورقة ، تفتحت وسطها زهرة ، ولد معها أسلوبه» الذى يختلف عن أسلوب جيرودو ، انما هو فى النهاية كأسلوب أستاذه من حيث الجمع بين التعبير الدارج والنفحة الشاعرية .

وفى سنة ١٩٣١ ، بعد ثلاث سنوات من اكتشافه لسر فن جيرودو ، قدم للمسرح رواية « القاقم » *L'Hermine* (أو « القاقوم » وهو اسم حيوان ذى فراء ثمين) فكانت هذه المسرحية الأولى هى أولى خطواته فى سلم المجد ، فعزم عندئذ على التفرغ للمسرح ، ثم تزوج الممثلة Monelle Valentin واخذ يعهد اليها بأدوار البطولة فى مسرحياته .

وان كان لقاء أنوى بجيرودو كان كشفا له اثره من ناحية الاسلوب فان لقاءه سنة ١٩٣٧ بالممثلين «بيتوئيف وبارساك» كان كشفا آخر أبان له أن خشبة المسرح لها أهميتها فى ابراز العمق المسرحى ، فكلاهما يجعل من المخرج مبدعا مجددا فى الابتكار . فيقول «بيتوئيف» (Pitoëff)

« ان الاندماج فى نص المسرحية أول واجب يلتزمه المخرج ، ولكن يجب الحرص على استقلال الفن المتعلق بخشبة المسرح استقلالا مطلقا ، واذا مااحتاج النص الى امتداد فعندئذ تتدخل الموسيقى ، وغالبا مايسهم المنظر فى هذا الامتداد ، فالموسيقى والمنظر هما دائما فى خدمة النص » .

وكذلك يؤكد «بارساك» Barsacq بدوره ضرورة احترام النص واحترام شخصية باعث الحيـــاة فى هذا النص ، هـــذا الذى ينصب مجهوده على ابراز الجمال والقيمة الفنية للرواية ، لذا نرى أنوى دائم الصلة بمخرج مسرحيته الى حد أصبح معه ملما بالكثير من فنون الاخراج واسراره ..

وحينما توفى «جورج بيتوئيف» وزوجته الممثلة «لودميللا بيتوئيف» ســـجل لهمـــا أنوى بروح الوفاء التى كتب بهـــا « تحية جيرودو » عبارات تشيد بصفاء العاطفة التى كانت تربط هذين الزوجين، وأخذ يمجد فن «لودميللا» فى صوتها العذب الذى ظل دائمـــا يرن فى أذنيـــه كلحن موسيقى جميل ، فلقد ملك عليه هذا الصوت جميع حواسه الى حـــد أنه كان يسمع حتى صمتها . فيقول فى ذكرياته عن مسرحية «المتوحشة» أو «الفتاة غير الأليفة» : انه كان ينقح النص معهـــا فى «البروفات» ، وفى بعض المواقف كان يقتطع ويحذف من الألفاظ التى تقولها «لودميللا» ثم يعاود الحذف الى أن يكتفى من كلامهـــا بالصمت «هـــذا الصمت الذى كانت تجيد فن القائه » .

وهكذا بفضل ظروف مواتية ولقـــاء موفق ، تولد فى أنوى أسلوب مسرحى من حيث اللغة وفن التمثيل .

سلطان الماضى فى مسرح أنوى

مهما تعددت وتبـــاينت الآراء التى يعرضها أنوى فى مســرحيـــاته فاننا نرى من بينها فكرة رئيسية تبرز دائما لتدور حولها بقية الأحداث والأفكار ، وهى فكرة الماضى وكيف أنه يشد اليه مستقبل الشخصيات جميعا ويفرض سلطانه عليها ، ومن ثم يحجب عنها السعادة التى ترنو اليها ، ولعل أبشع ثوب يرتديه الماضى هو رداء الفقر .

لذا فان فكرة الفقر ماثلة دائما فى مسرح أنوى . وان كان الفقـــر لايحتل مكان الصدارة فيه ، فانه يشغل ركنا رئيسيا من أركان المسرح

ويلقى عليه ظله الكئيب . وغالبا ما تكون شخصية الفقير هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، وخاصة فى رواياته الأولى :

ففى « القاقم » (أو القاقوم) سنة ١٩٣١ نرى الفتى الفقير «فرانتز» لايستطيع الزواج بفتاته على الرغم مما أقدم عليه من قتل عمتها لتثرى بارثها منها ! وفى رواية «ايزابل» سنة ١٩٣٢ يرفض الشاب المعدم «مارك» أن يتزوج فتاة غنية ، اذ يشده ماضيه البائس الى حياة الفقر فيبقى الى جوار أمه يشاركها فى فقرها على الرغم من فرصة الغنى التى تواتيه !

وأخيرا فى رواية «المتوحشة» (أو «الفتاة غير الأليفة») سنة ١٩٣٤ تهرب الفتاة تيريز من الشاب الغنى الذى يحبها ويريد الزواج بها تضامنا منها مع أسرتها الفقيرة .

ويصور لنا انوى كل ألوان السخط والجريمة وجميع مايتصل بالفقر من اذلال وبشاعة : ذلك بأن شخصياته تتألم « على الطريقة الاسبانية » من الاذلال أكثر من الحرمان أو الضيق المادى . وقد ينشأ فيهم هذا الاذلال لرؤيتهم الأغنياء ، ولكنه أحيانا ينبع منهم نتيجةلحياة الوالدين أنفسهم بمافيها من تعس ورذيلة كمايحدث فى رواية «المتوحشة» ، فالفتاة تيريز «فقيرة مسكينة كفأر صغير» ، تذوق أمر الوان الاذلال بسبب والديها المنحطين ، وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل مايحوطهما من استهتار أو جشع أو اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها الى الزواج من الشاب الثرى «فلوران» بغية ابتزاز ماله ، ولكن ماضيها التعس الملطخ لايستمرىء فرصة الغنى المواتية فيثور عليها ، ويحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود الى الفقر !

وهكذا يحتل المال المركز الرئيسى فى أولى مسرحيات انوى ، فجميع الشخصيات تدور حوله وترتطم به : اما سعيا اليه أو هربا منه ، فهم يرون فيه أحيانا السبيل الى الحب ، وأحيانا العقبة التى تقف دونه ، ولكنه دائما مرتبط بمصيرهم فى سعيهم اليه أو هربهم منه :

ففى رواية «القاقم» أو «القاقوم» نرى أن فرانتز لايسعى وراء المال بدافع البحث عن المتعة أو تعويض مافاته من حرمان ، انما يرى فى الحصول على المال الشرط الرئيسى لتحقيق حبه ، فيدور بينه وبين زميله فيليب الحديث التالى :

— فيليب : أن كبرياءك تقودك الى الشرور والضلال ، فان كنت تحبها « حقا » ففى مقدورها عندئذ أن تتزوجك .

— فرانتز : اننى أعلم يقينا أن هذا أمر لاأمل فيه ، فالجميع يفكرون مثلك ، ولكننى أؤكد لك يافيليب اننى أحبها «حقا» ، غير أننى أتساءل : لماذا تعتقدون جميعا انه اذا ما جاء ذكر المال فمعنى هذا أن المرء يخفى وراء ذكره قذارة ، أو أن هناك «المياه تحت التبن» .. على حين ان المال وحده هو الكفيل بابعادنا عن القذارة ! اننى أحبها يافيليب حبا جما لااستطيع معه ان أستغنى عن المال .

— فيليب : أنت تكفر بالحب يافرانتز ، فالحب الحقيقى يمكنه أن يستغنى عن المال !

— فرانتز : مهلا ، هدىء من ثورتك ، فأنت يا من تزعم انك صديقى كان يجدر بك حين ترانى اتألم أن تحاول فهم ألمى بدلا من أن تجيبنى بالعبارات التقليدية المألوفة عن الحب بلا مال . لقد جعل الفقر من شبابى سلسلة من المسكنة واليأس ، لذا فاننى أتوخى الحذر الآن . فحبى شىء جميل جدا وانتظر منه الكثير فى حياتى ، فلن أجازف به ولن اترك الفقر يتسرب اليه ليضفى على هذا الحب الجميل قبحا وقذارة . لذا أريد أن أحوطه بسياج من المال .

— فيليب ، هذا هراء !

اجل انه هراء فى نظر فيليب الذى لم يعرف الفقر فى حياته ، أما فرانتز فانه لا يستطيع أن يفكر أو ينظر الا خلال جرحه الدامى ، بل انه كله بأسره جرح دام . ومن هذا الجرح الأليم تتدفق رغبته فى النقاء والسعادة .

ونرى أيضا أن الجريمة فى لغة المسرح هى التعبير عن هذا الوضع الخاطىء ، لذا فان فرانتز يقتل الدوقة عمة محبوبته لكى تستطيع هذه المحبوبة ان ترث ، ويقول : « لم أقتلها رغبة فى مالها ، انما لأن هذا المال فى ميزان الامور الغامض قد أصبح الثمن الوحيد لسعادتنا» .

وحين أجهز على الدوقة بضربات المطرقة ، كان يتوهم أنه يقتل فى الوقت نفسه روح الجبن والقذارة الكامنة فيه ، ويتوهم أيضا أن موت الدوقة سيخلصه من الذل واليأس . ولكن سرعان مايتضح له أن مصدر هذه الفعلة الشنعاء كان الحقد وحب الانتقام ، ومن ثم يعترف أن قذارته ما زالت تحيا فيه لم تمت ، بل اتضح له تأصلها فيه ، فيقول لحبيبته :

« اننى لم أقتل الشـــاب الذى كنت أود قتله حين ارتكبت جـريمتى . انظرى الى هذا الشاب ، أى انظرى الى ، سأساعدك على فهمى ان كنت لاتستطيعين ذلك : فهذا العبوس البادى على شفتى هو الجبن ، وهذه الخصلة على جبينى انما هى رمز كسلى وارتخائى ، وهذا التحديق فى نظراتى هو أنانيتى ! »

أما فى رواية «المتوحشة» أو (الفتاة غير الأليفــة) فنرى ان المــال ليس هو السبيل الى السعادة ، بل هو العقبة فى سبيل بلوغها ، أى ان تسليط الاضواء على المال قد تغيرت زاويته فى مسرح أنوى ، فالســـعى الى المال قد لوث والدى «تيريز» فأرادا بيعها للشاب الثرى ، وتعذر عليهما أن يفهما أن تيريز تستطيع أن تحب هذا الشـاب دون أن ترغب فى ماله ، لذا تقف الفتاة فى وجه شراهتهما وتدفع عن قلبها اى طمع فى المال فيصبح الحب فى نظرها ملازما لفكرة رفض المال لا البحث عنــه ، بل وينحصر حبها فى هذا الرفض وتصرخ فى وجه والديها قائلة : « كلا ، كلا ، لن نعود الى الحديث عن المال . لقــد جلبتما على آلاما كثيرة بســببه ، واليوم تجعلاننى أفقد سعادة عظيمة بسببه أيضا . كفى اذن كفى ، اننى لاأريد المال » .

فعلى حين أن «فرانتز» يحاول أن يفر هائما من وجه نفسه ويود الهرب من طفولته وفقره ، نرى أن تيريز تنتصر على اغراء الهــرب من طفولتها وفقرها وترفض خطة والديها البغيضين انتصارا لصرخــة المــاضى فى اعماقهـــا . فنراها تفيق من وهم الثراء وتعود الى حقيقة جرحها ، الى حقيقتها ، حقيقة الفقراء !

أما الاغنياء الذين يمثلهم حبيبها الثرى «فلوران» فيصفهم أنوى بأنهم على هامش الحياة لأنهم يحيون على هامش الألم ومن ثم على هامش الحقيقة ، فلاعمق فى قلوبهم الصافية الهادئة ، اذ لاتمس الأحداث سوى سطح قلوبهم فلاتتعمقها ولاتثير بهـــا أى اضطراب . ونتيجة ذلك أنهم لا يعلمون عن الحياة شيئا .

وهنا تقول تيريز للفتى الثرى فلوران : « أنت لا تعرف شيئا عن الحياة يافلوران . فهذه التجاعيد ، أى آلام خطتها على بشرتى ؟ لم يسبق لك قط أن عرفت ألما حقيقيا ، ألما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . انك لم تبغض أحدا فهذا واضح فى عينيك ، حتى الذين أساءوا اليك فأنت لا تبغضهم ! »

ومن ثم تكشف تيريز عن حقيقة طفولتها حين تقول لفتاها :

« انت لم تكن قبيح الشكل ذميما يوما ما ، ولم تشعر بالخزى والعار ، ولم تعرف الفقر والعوز ! أما انافكنت الجأ الى السكك والطرقات الطويلة لأتحاشى نزول درجات السلم أمامكم ، اذ كانت جواربى ممزقة عند ركبتى ! »

وما ان تستيقظ هذه الذكريات الأليمة فى نفسها حتى يثورسخطها ضد جهل الأثرياء بحقيقة الحياة :

« انت لاتعرف شيئا ! افهمت ؟ فمادمت افرغ أمامك جعبتى اليوم كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار ، فاننى أريد مرة اخرى أن أصيح فيك : ان أشد مايؤلمنى هو انك لاتعرف شيئا عن الحياة . **انكم معشر الأثرياء تحظون بهذه الميزة ، انكم لا تعرفون شيئا عن الحياة .** اننى أشعر هذا المساء أن كاهلى ينوء بعبء ثقيل من الألم الذى يعانيه الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لايعلمون شيئا عن الحياة ، بل وأنه لاأمل فى أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يافلوران سوف تعرف بعض الشيء ، ستعرفنى أنا على الأقل مادمت لاتعرف الآخرين ، هيا يا أبتاه تكلم ان كان لديك الشجاعة الكافية ، واشرح له ألوان الفقر وضروب المهانة والضعة التى لم يستطع معرفتها ، والتى لقنتنى أناالتى أصغره سنا ، هذا «**العلم الكئيب**» ، هيا اشرح هيا ، قل له كل شيء ، قل له لما كنت فى التاسعة من عمرى كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر ... »

وهنا نلمس اعمق جراح الالم واسود ألوان بؤس القلب ، بل وابشع صورة للحقيقة ، انها هذا « العلم الكئيب » الذى تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة فى قلب الفقراء ، الى آن يضيق القلب بما يحوى ، فتخرج الحقيقة المريرة فى سخط رهيب ، لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى الى اتقان هذا «العلم الكئيب» .

ولكن الاعتراف بالبؤس والعلم به لايؤديان الى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والشقاء . بل على العكس ان الاعتراف بالبؤس والافصاح عن الجرح الكامن انما هما بمثابة نكت الجرح أو «هرشه» لينزف ألما وسخطا لايتوقفان .

وهكذا يطيب لأنوى أن يلقى بشخصياته فى « مياه عكرة » لا تروى ظمأهم ولا تنظف ثيابهم ، بل تلطخها بأقذار تظل عالقة بحياتهم وتلاحقهم شبحا يؤرق حاضرهم ومستقبلهم ، لذلك يظلون يعيشون دائما فى ماضيهم الملوث ، لا سبيل الى الهرب من « هذا الشيء المفترس الذى يسمونه الماضى » اللهم الا بفقدان الذاكرة ! .

ولقد تعرض أنوى لهـذه المحاولة فى سنة ١٩٣٦ حين صـور فى مسرحيـة « المسـافر بلا متـاع » *(Le Voyageur sans bagage)* أو «المسـافر الخاوى الوفاض» رجلا اسمـه «جاسـتون» Gaston فقد ذاكرته بسبب الحرب ، ولا يكتفى الماضى فى هذه المسرحية بأن يكون ذكريات تثور فى النفس بل نراه يتبلور ويتجسم ثم يتحرك بين شـهود الاثبات : فحين يواجهون جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » بأسرته بل وبنفسه ، يبدأ ماضيه فى الظهور تدريجيا خلال الاستفسارات التى يتحراها فى أسرته ومع الخدم ، ثم لا تلبث أن تحيا وتتجسم أحـداث الماضى ، فها هى ذى طفـولته : انه يهـوى قتل الطيور والحيـوانات الصغيرة . وها هو ذا شبابه المبكر فى ميوله وغلظته يثور به الى الحد الذى يحاول معه التغرير بزوجة أخيه . ومن ناحية أخرى تتيقظ القيود والتقاليد الاجتماعية فى نفسه ويتذكر جاستون مدى ثقل هذه القيـود وسخفها ، ويرمز اليها المؤلف بهذه العبارة التى كانت تقولها له أمه : « هيا تقدم لتقبل هذه السيدة ، فلقد رأتك طفـلا ساعة مولدك . » فيضيق جاستون ذرعا بهذا الماضى اذ لا يرى فيه سوى « مجمـوعة التزامات وأحقاد وجروح !» .

كان يأمل ان يسترد ذاكرة تعيد له ماضيا سعيدا هنيئا ، ولكن فى غير بعض ذكريات الطفولة البعيـدة المدى ، تتكدس أمامه الذكريات الاخرى وحشا مفترسا لتحكم عليه بأنه فظ لا ضمير له ولا اخـلاق ، فتجثم على صدره وتدفعه الى أن يقول لأهله :

« لو صح اننى ابنكم لكان على أن افيق من حلمى ليألف ذهنى هـذه الحقيقة التى هى نقيض أحلامى وآمالى ، حقيقة الماضى المثقـل بالقذارة والوحشية » .

اذن فجاستون لن يسترد ماضيا يملأ فراغ حياته ويضفى عليها غنى وجمالا ، بل على العكس سوف يجر وراءه ما هو قبيح .

أما عن خاتمة المسرحية ، فشأنها شأن مسرحيات أنوى مبنية على الرفض والنبذ : فكما رفضت تيريز فى سورة سخطها فرصة السـعادة مع فتاها الفنى لتعود الى حقيقة فقرها وأهلها وماضيها ، نرى جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » يثور فى سخط اليأس على مايدور حوله وما يجرى فى قرارة نفسه فيصيح فى شهود ماضيه : « اذهبوا عنى بعيدا ·· أجل اننى أرفض ماضى بجميع شخصياته ـ بما فيهم شخصى ! لعلكم حقيقة أهلى واسرتى ، وحبى وتاريخى الحقيقى ، هذا صحيح ،

ولكن الامر بكل بساطة هو انكم لا تعجبونني ، انني ارفضكم وانبذكم !

فتجيبه « فالنتين » : هل جننت ؟ انك وحش عديم القلب ! لا يمكن للانسان أن يرفض ماضيه . ولا يمكن لأحد أن يرفض نفسه .

ـ جاستون : « لعلني الرجل الوحيد الذي أتاح له القدر فرصة تحقيق حلم يتمناه كل انسان ، وهو أن ينسى ماضيه ، انني الآن رجل، لكنني أستطيع ان شئت ان اصبح جديدا مثل الطفل ! انه امتياز اذا لم استغله كنت مجرما ، انني أرفضكم وانبذكم » .

ثم يلتقي جاستون بصبي صغير من أفراد الأسرة فيختاره رفيقا له لأنه مثله بلا ذكريات ، خاوي الوفاض ، فينطلقان معا جديدين في عالم جديد أمامهما .

ونلتقي في سنة ١٩٥٦ بمسرحية أخرى لأنوي تصور ذل الطفولة حين يثمر في قلب الرجل الناضج حقدا وضغينة . فرواية « بيتوس المسكين أو مأدبة العظماء » *Pauvre Bitos, ou le Dîner de têtes* تشير الى شخصيات الثورة الفرنسية ، وبين هؤلاء العظماء تبرز شخصية « بيتوس » الذي يرمز الى روبسبير . ويصوره أنوي شخصا يضم بين جنبيه جرح طفل نشأ بفضل العطف والاحسان في المدرسة التي كانت تعمل فيها أمه غسالة ، وفي أثناء مأدبة العشاء التي جمعت أمام بيتوس عظماء الثورة الفرنسية ، يصيح فيهم هذا العصامي المكافح : « أجل ! كانت أمي غسالة ! ظلت أمي تغسل «ملايات» المدرسة مدة عشرين عاما ، ولهذا السبب قبلتني المدرسة مجانا . كانت تغسل « ملايات » أسرتكم الملطخة بالرذيلة طوال عشرين عاما . وبفضل تنظيف هذه البقع المدنسة برذائلكم صرت من أنا عليه الآن ، دكتورا في القانون والفلسفة ، وحائزا على الليسانس في الطبيعة والرياضة والآداب والتاريخ واللغة الالمانية .»

ثم يصيح بصوت أعلى « والايطالية أيضا ! فحين كان يذهب الجميع الى المقهى المجاور للسربون يحتسون الجعة بعد المحاضرات ، كنت أعود الىحجرتي واستأنف الاستذكار منكبا على كتابي وبيدي «ساندويتش». وحين كانوا يعودون من سهرتهم برفقة الفتيات كنت لا أزال منكبا على دراستي ، حتى يحين موعد العمل الليلي في الهال «سوق باريس» فكنت اذهب لتفريغ عربات النقل بغية كسب بعض الدراهم ، ثم اعود الى فراشتي لانام ثلاث ساعات ، وكنت أغتبط ان نمت ثلاث ساعات ، وفي ميعاد اول محاضرة ، كنت أنا أول من يدخل المدرج وأول من يجلس في الصف الاول وأطرق السمع وأفتح أذني العريضتين ، أذني الفلاح ،

واحملق بعينى لأنهل أكبر قسط من ذلك العلم الثمين الفياض الذى كانت تكسبه لأجلى ذراعا أمى المبتلتان ! »

ثم يضيف فى صوت هادىء وبنبرة تدل على الحقد والكراهية :

« ان كنت يوما ما أستحق سيفا مثلكم أيها السادة ، فسوف تلتف على هذا السيف ذراعا أمى الحمراوان .. »

وكما كان روبسبير يتألم من ذل طفولته وضعف بنيته وقبح منظره وشدة فقره ، كان بيتوس يشعر بالمذلة دائما ويسعى عبثا ان يلج باب الطبقة الراقية ، فيرفض أحد الأثرياء أن يزوجه ابنته « فيكتوار » Victoire التى أحبها بيتوس . فيصبح شخصية منطوية على نفسها وقد أعماها الغرور والحقد .

ولكى تحتفظ القصة بطابعها كملهاة ، يستغل المؤلف صلابة اخلاق بيتوس وعدم تجاوبها مع المجتمع الذى يعيش فيه ، فيجعله فريسة الاشراك التى ينصبها له زملاؤه السابقون ليسخروا منه ، وهكذا يبرز العنصر الهزلى نتيجة التضارب بين روح الجد فى شخصية بيتوس وروح الهزل المتفشية بين زملائه .

ولكن هذه المواقف الهزلية لا تحجب عن المتفرج او القارىء عمق الألم فى نفس بيتوس ، ولا سيما حين يفشل فى الزواج من «فيكتوار» التى تقدم له هذه النصيحة :

« احتفظ بطابعك وكن أنت نفسك . انصحك أن تظل فقيرا . فالشىء الوحيد الذى كان يدفعنى الى حبك هو فقرك » .

وهى حين تنصحه بأن يظل هو نفسه ، محتفظا بطابعه الأصلى تقصد أن حقده واعتداده بكرامته ليسا هما ذاته الاصيلة ، وانما هما احساسان دخيلان عليه . ولكن بيتوس يغضب من هذه النصيحة ويقول لها : **« أشكرك يا آنسة على هذا الدرس ، ولكن لو استطعت يوما أن أنتقم منكم جميعا قبك أنت سوف أبدأ » .**

وتمتاز هذه المسرحية بأنها ابرزت ناحية جديدة عند آنوى وهى قدرته على أن يجمع فى مهارة وحذق بين العنصر التراجيدى والعنصر الهزلى .

وبصفة عامة ، يمكن القول بأن مسرحيات آنوى جميعا ، سواء تلك التى يغلب عليها المرح والأمل ويسميها « الروايات الوردية »

و « الروايات البراقة » أم تلك التى يسود فيها الطابع التراجيدى من « الروايات السوداء » ، ــ تصور كلها دائما ضميرا واحدا ، وترسم جرح هذا الضمير وتصف ما يشعر به من مرارة وسخط وحقد ، ثم تحلق به فى عالم الخيال والأحلام ليهرب من الواقع فى ومضات شاعرية ! وهــذا الجرح هو الألم من نقص أو عوز أو فراغ ــ لا سبيل الى علاجه. فتسعى شخصيات مسرحه للوصول الى السعادة والى النقاء وتكافح لاقتــلاع « الأعشاب الرديئة » من حياتها وغسل «البقع والأوساخ» من ماضيها، ولكن دون جدوى . فهذه «الأعشاب الرديئة » قد نبتت فى تربة الفقر وفى قلب الطفل الذليــل الذى لطخته الرذيلة ، قلب تغــذى بالسخط والحقد مثل قلب بيتوس أو قلب تيريز .

وحين ينمو وعى الشــخصية عنــد انوى ، فتــدرك آلام جرحها وقذارة بقعها ، يصبح هدفها الأساسى الرغبة فى النقاء والطهر ، ولكن لا تلبث هذه الشخصيات الجريحة أن تدرك انها عبثا تحاول تطهير أدرانها وأن الأوساخ تتأبى على الطهر تأبى المنتصر الظافر .

وقصارى القول ان مسرح أنوى ــ بالرغم من طابعه الهزلى ــ يقدم لنا فى سياق أحداث متباينة متنوعة ، معنى واحدا وصورة واحــدة ، هى صورة الانسان البائس الشقى بماضيه ، صورة الانسان المتألم من هذا البؤس والشقاء الأبديين ، ومن ثم تســود على مسرح أنوى فكرة رفض الحياة ونبذها ، وتبرز حقيقة مفزعة فى هذا المسرح الهزلى ، وهى أن جراح القلب لا برء منها وأن آلامه لا شفاء لها .

وحين يعرض أنوى لماضى شخصياته يتحــدث دائما عن طفولتهم وهــذا أمر طبيعى ، ولكن تختلف نظــرته الى الطفــولة عن نظرة بقية الأدباء : فمثلا الروائى الفرنسى «بروست» (Proust) يصور الانسان وقد اســترد طفــولته وعثر عليهــا وظفر بها ، أما الشــاعر « بودليــر » (Baudelaire) فيصــور الطفولة المفقودة ويرثى لضــياع ما لا أمل فى عودته .

أما أنوى فيقــدم لنا الطفــولة الدائمة البقاء ، طفولة لم يفقدها الانسان ومن ثم لم يعثر عليها من جديد . بل هى قائمة متصــلة على الدوام ، محتفظة بطابعها وبحيويتها فى ركن من أركان قلب الانسان ، وهى ترفض ابدا ان تفنى أو تندثر ، بل ان الطفولة فى قلب الرجل البالغ لا تأذن لصاحبها أن يقتحم خدرها أو يعبث بأستارها .

وان كانت الطفولة فى مسرح انوى ترمز غالبا الى الرغبة فى النكوص

الى الوراء والتعلق بالماضى ، فانه يحفظ عليها نضرتها ، ويصون رواءها ـ ولا يسمح للمستقبل أن يطغى عليها أو ينتزع تاجها ، فهى عنده أساس حياة الانسان تغذى حاضره وتتحكم فى مستقبله .

السعادة عند أنوى :

يمتاز انتاج « أنوى » بالغنى والوفرة الى جانب الاصالة والجمال ، هذا الى أنه يتألق بابتكار التعبير ووقدة الاحساس · ومايزال هذا الانتاج فى حيوية التطور بحيث يتعذر الآن على الدراس تحديد معالمه فى تاريخ الادب أو المسرح ، والحكم عليه بصورة شاملة ·

الا أن هذا التطور قد بلغ درجة نستطيع معها أن نحكم بأن أنوى قد وقع فى الشرك الذى يتربص بالكاتب الماهر حين تطغى الصناعة الفنية على دسم المعانى : فالاديب الذى ألف نشوة النجاح وطاب له تصفيق الجماهير يرى نفسه ، وقد أفرغ جوهر آرائه وعصـــارة فلسفته فى انتاج شبابه وباكورة نضجه ، مضطرا الى أن يحيد عن أهدافه العميقة تلك ، ليحفظ على نفسه مكانتها ، فيعمد الى ذخيرته من الابتكار ورصيده من الحيل الفنية والبراعة التصويرية ، يعمد الى ذلك كله فيتخذ منه العدة ليثير الناس بالضحك من أحداث التاريخ والتهكم بوقائع العصر رمزا وتلميحا ، وهذا مافعله بشخصية «الجنرال» فى رواية «الشارد الذهن *(L'Hurluberlu)*».

وليس هذا نقدا موجها الى أنوى مادام للمؤلف مطلق الحرية فى اختيار السبل التى تروقه لبناء مسرحيته ، وما دام الجمهور يقر هذه المسرحيات وتطيب له ، الا أننا نحكم حكما موضوعيا حين نقرر أن ذخيرة تلك العبقرية من الأفكار تأخذ فى التضـــاؤل ، فيلجأ الى اذابة الفكرة فى فيض من الألفاظ ، بدلا من التركيز والايجاز · وهذا ما فعله أيضا فى مسرحيتى « أديل » ***Adèle*** و « أورنيفل » ***Ornifle*** واذا كان يتعذر علينا التكهن بما سيقدمه أنوى فى المستقبل ، فاننا نستطيع أن نلمس أن الانقلاب الذى أحدثته أعماله فى تطور المسرح ، والتيار الجديد الذى سرى كالرعشة فى نفوس الجماهير ، هذا كله قد حدث وانتهى فى الفترة الاولى من انتاجه وهىالتى تنقضى بنهاية الحرب العالمية الأخيرة سنة ١٩٤٥ ·

ومما يسترعى النظر أن مسرح أنوى متجانس ، اذ يدور حول لون معين من الشخصيات ، ويعالج لونا معينا من الموضوعات ، ويلتف هذا كله فى جو واحد لا يتبدل ، وليس معنى ذلك أنه يضع جميع امكانياته ، أو يعطينا شخصيته كاملة فى كل مسرحية من مسرحياته ، فخياله الحى

المتقد يقدم لنا فى كل مسرحية ابتكارات جديدة ، وينتقل بأضواء فنه من زاوية الى أخرى فى كل رواية ، انما نعنى بذلك كله أنه على الرغم من اختلاف المناظر الخارجية على المسرح ، وعلى الرغم من تبديلها وتغييرها ، فان المناظر الداخلية ، أى الحالات النفسية التى يعرضها ، لاتكاد تتبدل فى مختلف المسرحيات ، كما أن الأسلوب له لوازمه الثابتة التى لا تكاد تخلو منها أية مسرحية له :

فمن حيث اللغة نرى أنفسنا أمام مسرحيات مكتوبة بلغة تميل الى روح الشعر ، اذ أن أنوى ـ شأنه فى ذلك شأن « جيرودو » Giraudoux و « سالكرو » Salacrou ـ يتحاشى اللغة الدارجة على المسرح ؛ فهو ينمق عباراته ويدبج أسلوبه ، ولا يتراجع أمام انطلاق الفقرات من حين لآخر فى عذوبة أشبه بالشعر الغنائى . ولكنه الى جانب ذلك يفسح المجال أمام التصوير الواقعى ، بل وينحدر أحيانا بالواقعية الىالسوقية والتفاهة . غير أنالنزعة الخياليةتخفف من حدة هذا كله . فأشد ما يطيب لهذا المؤلف هو روح الدعابة التى يتعمد فيها استخدام الاشارات النابية ، الخارجة على تقاليد الأخلاق فى عالم خيالى يسوده الهزل والمرح . فبعض المسرحيات،مثل«رقص اللصوص» *Le Bal des voleurs* أو « رقصة مصارعى الثيران » . *La Valse des toréadors* ليست سوى « باليه » هزلى . فأحداث القصتين تتنافى مع العقل والمنطق،وانما نراه يعرضها بصورة شائقة محببة الى النفس .

ولقد أجمع نقاد المسرح على أن من أبرز الاساليب الهزلية فى الروايات التى لا تأبه بالتناسق أو بمحاكاة الواقع ـ ادخال المسرح فى أحداث الحياة : فالمؤلف يتخذ من الأحداث التى تجرى فى « بروفات تمثيل » مسرحية ما ، وما يجرى « وراء الكواليس » فيها ، ومن تمثيلها ، موضوعا لمسرحيته ، فيسند الى شخصيات مسرحه تمثيل أدوار هؤلاء الممثلين ، فيخلق بذلك على خشبة مسرحه ما يسمى « بالوهم الهزلى » .

وهنا يتألق فن أنوى ، اذ أنه يميل الى مواقف التنكر ، والى جعل شخصياته تمثل المواقف الهزلية بعضهم ازاء بعض . وهذا ما نشاهده فى رواية « البروفة المسرحية » *(La Répétition)*

وهناك خاصة أخرى ، فى انتاجه المسرحى : ففى بعض مسرحياته يسود النور والأمل ، وفى الأخرى تخيم ظلمة اليأس وسواد التشاؤم . فهو مؤلف متشائم الى حد ما ، وهنا ينفصل عن « جيرودو » و « كوكتو » ليقترب من « سالكرو » و « كامى » فهو يقسم مؤلفاته المسرحية الى « مجموعة وردية » و «مجموعة سوداء » وهناك مجموعة

ثالثة وهى التى يسمونها « المجموعة البراقة » ، اما المجموعة الرابعة فيسمونها « المجموعة المضرسة » وهى تلك المسرحيات التى يضرس لها المتفرج عند رؤيتها ٠

غير أن الفرق بين هذه المجموعات جميعا لا يكمن الا فى الخاتمة ٠ فنهاية المسرحية لديه اما قطيعة وانفصام ، أو تسوية وتفاهم ، واما اختفاء وموت ، أو صلح على مضض مع الحب والحياة : فالاسود منها يلامس الوردى ٠

والحقيقة أنه لا يمكننا التفرقة بين هذه المجموعات تفرقة قاطعة ، لأن العناصر نفسها تلتقى معا فى كل مسرحية من مسرحياته ، أيا كانت المجموعة التى تنتمى اليها ٠ وانما تختلف كثافة المقادير فى بعضها عن الأخرى ٠ فجو المسرحية لا يتبدل لأن الموضوع واحد : فهو دائما مشكلة السعادة التى يتعذر تحقيقها ، مشكلة الثوب الأبيض الذى لا مناص من تمزيقه فى عالم الشقاء والشر ٠

صحيح أن أنوى لا يتعرض لفكرة وجود الله بطريقة مباشرة كما يفعل « سالكرو » مثلا ، ولكنه لا يكف عن طرق فكرة المطلق ، مع التسليم الضمنى بعدم وجود الله ، وان الطهر أو السعادة التى تصبو اليها شخصياته هى حالة مطلقة من السعادة ومن الصلة بين الارواح ، ولا يمكن لهذه الصلة أن تتفتح وتزدهر الا فى اخلاص الحب ، وغالبا ما تجعل الحياة هذه الحالة أمرا متعذرا بل ومستحيلا ٠

وان « وجودية » أنوى ، بالقدر الذى يرتبط به أنوى بالتفكير السائد على عصره ، تتميز بطابع خاص ، هو ابرازه لما يبعث على الذل والمهانة ، فالحياة عنده دائما تذل وتهين ٠ فهو يعرض أمامنا شخصيات حطمتها الظروف وخنقتها الأحداث ، ثم تتصدى لهم حتمية الأوضاع تارة ، وضعف طبيعتهم تارة أخرى ، لتقيم فى وجوههم سدا يحجب عنهم الخير المثالى أو الازدهار الكامل الذى تنشده نفوسهم من الاعماق ، وبعد أن تراه حقيقة قريبة المنال ، لا تلبث أن تغيب عنها هذه الحقيقة وتتبدد الى غير رجعة ٠

وهكذا تصبح مأساة الانسان فى تصور أنوى وخياله ، أنه يسعى بدافع من طبيعته الى الطهارة والسعادة التى تأبى الظروف أن تجود عليه بها ، فكما رأينا عند « كامى » أن حقيقة السخف والحمق فى الحياة تنشأ من المهعنه فى تحقيق العقل والمنطق الذى تدوسه أحداث الحياة بالأقدام. كذلك نرى عند أنوى أن الفزع من العار والقذارة،

والخوف من خيبة الأمل ينشأ من رغبةمتأصلة فى تحقيق سعادة الطهارة والصفاء والنجاح ٠

لذا فان الخطوط التى تحكم مسرح أنوى تتسم بنظرة شاعرية، وخيال فى عرض المناظر ، ومرح يشوبه سواد السخرية ، وتشاؤم فى الفهم والذكاء ، ورقة عاطفية في القلب ، مما يطبع شخصيات هــذا المسرح بطابع رمزى بعيد عن الواقع ، تغلب عليهم أحيانا نزعة تراجيدية دفينة وعنيفة ، وأحيانا هزلية جارفة تقرب من التهريج ٠ ومن ثم تنطبع لغة تلك المسرح بهذه الميزات ، فتتأرجح اللغة بين الشاعرية الرقيقة المهذبة ، والسوقية المتعمدة المقصودة ٠

ويمكن تقسيم شخصيات أنوى فى مسرحياته الى فئات ثلاث : الفئة الأولى جماعة الأغبياء الفاشلين ، والثانية جماعة المستهترين بقيود الأخلاق ، والأخيرة جماعة الأطهار السعداء :

فمن الناحية الفنية نرى أن جماعة الأغبياء الفاشلين يعرضــون أمامنا كرسم كاريكاتورى ؛ ومن ثم فمكانهم الطبيعى بين شــخصيات « المجموعة الوردية » من مسرح أنوى ، حيث يقومون بمهمة التهــريج ليخففوا من حدة التوتر الذى يثيره العنصر التراجيدى فى هذه الروايات ومن ناحية أخرى يضيفون اليها هزلا لاذعا ولونا قاسيا من النقد ٠

ولقــد سـبق للشاعر « موسيه » Musset أن نجح فى ادخال جماعة الاغبياء الفاشلين هؤلاء فى مسرحيــاته ، ليصور محبا يدعو الى السخرية ، أو زوجا مخدوعا ، الى غير ذلك من أنماط الأشـــخاص ، ولكنهم جميعا يثيرون العطف لا النفور فى قلب المتفرج ٠ كما أن غباءهم أو فشلهم لا يسبب لهم اذلالا أو مهانة ٠ أما أغبياء أنوى فيبدون أمامنا فى بشاعة الفقر المنفرة اذ يهبط غباؤهم بمركزهم الاجتماعى الى حضيض الذلة والامتهان ، ويصبغ حياتهم ببؤس أشد وشقاء أمض ٠

ولكن ليس معنى ذلك أن أنوى يمقت الفقراء ، انما هو يبغض الفقر ولا يفرق بينه وبين البؤس والشــقاء ، بل يرى فيه اذلالا للنفس وهدما للحياة ؛ لذلك كان العنصر الهزلى الذى يصدر عن هؤلاءالأغبياء الفاشلين ليس من نوع المرح المكشوف المبهج ، انما يساعد على خلق روح السخط والقسوة ٠

أما من الناحية النفسانية فان هذهالجماعة عبارة عن كائنات تجردت

من أية شخصية ، فجعلتهم الحياة آلات تتحرك وتسعى وراء رغبتين أو ثلاث هى الافراط والنهم وغرور الأوهام ٠

وهذه الرغبات تستلزم قسطا من الأنانية ، لا يلبث معه أن تتحجر القلوب ويخبو ما بها من استعداد ولو ضئيل للفهم والاستنارة ، الى أن تجهز عليها صروف الحياة فى عنف وقسوة ٠

وهناك فارق رئيسى بين جماعة الأغبياء الفاشلين وجماعة المستهترين هى أن أفراد هذه الجماعة الأخيرة ، حين يتلاشى كيانهم ، انما يكون عن وعى منهم واحساس بذلك ، ثم تصل بهم الحال الى قبول هذا الوضع والاستسلام لهذا الضياع ٠ وأخيرا يعملون على تنميته وتدعيمه ٠

وبديهى أن الانتقال من هذه الجماعة الى الأخرى أمر تدريجى ، فالفوارق طفيفة ، فيكفى أن يتيقظ وعى غبى فاشل ليصبح فى عداد المستهترين ، والعكس صحيح كذلك : فمثلا فى رواية « البروفة المسرحية » ، لو أن « هيرو » الدون جوان السكير تخلى لحظة عن يقظته ووعيه لتحول هذا المستهتر غبيا من الفاشلين ٠

أما الشرير الحقيقى فهو الذى لا يكتفى بأن يقبل حياته على الوضع الذى هى عليه ، انما يسعى الى الايغال فى الفساد ونشره فى أرجاء الحياة ، لأن الشرير يتلذذ بحياة الاستهتار ويستطيب الفساد ، فيعمل على أن ينثر بذوره فى الآخرين من حوله ٠

غير انه قد يحدث أن أشقى الأشقياء يصبو الى الخروج من شقائه فينمى فى حياته الخاصة شعورا أقل بشاعة أو أكثر طهرا واخلاصا ، وهذه الفئة من الناس « موجودة » فى واقع الحياة « وموجودة » كذلك فى مسرح أنوى كالحال مع « جوستا » فى مسرحية «المتوحشة» فان أفراد هذه الفئة يتطلعون الى جماعة الاطهار السعداء وتستهويهم فضائلهم ولكنهم لا يقوون على اللحاق بهم ٠

وجماعة الأطهار السعداء فى مسرح أنوى هم الذين يعرفون متعة الحب ، ويختارهم دائما من الشباب اليافعين ، ويقدمهم فى مسرحياته مثنى مثنى ، أما الحب الذى ينبثق ويتوطد فى قلب العجائز ، فهو غالبا حب مريب أو عاطفة تثير السخرية ٠

فالحب عند أنوى ـ كما هو عند « موسيه » Musset يتألق فى قلبين ما زالا قريبين من مرحلة الطفولة ، ليحتفظ بما له من نضرة وبساطة، ويكون تألقه ظاهرا نقيا الى حد يعمل معه هذا الحب على تنقية نفوس

كل من يمسهم ، ويضيء العالم من حول المحبين ، فان اعترضت سبيل هذا الحب عقبات مصدرها حمق الناس وميلهم الى الاساءة ، ثم استطاع هذا الحب أن ينتصر ويتغلب على هـذه العقبات ـ دخلت المسرحية فى « المجموعة الوردية » وبدا التفاهم والوئام يسودان دنيا أنوى ٠

أما ان تحطم هذا الحب أمام جدار المستحيل ، فقد تجلى سـواد المأساة التى تنحدر فجأة بالمحبين دون أن تترك أمامهم أدنى أمل أو منفذ ، سوى ذلك الضياء الخاطف الذى يلمع لحظة فى قلب المحبين ٠ وان كان لهذا الحب أن ينتصر فى مثل هذا الموقف ، فالثمن الذى ينبغى أن يدفعه الحبيبان ، ليتذوقا متعة نصرهما النادر ، هو أن يغمضـا عينيهما فى أنانية عن البؤس والدمار الذى يحيط بهما ٠

وهنا يبرز صراع نفسى مرير وحيرة قاسية : فالشخص المتعطش الى الطهر والسعادة ، اما أن يقبل هذه السعادة بدافع الانانية ، مديراً ظهره لبؤس البشر ، واما أن يرفض هذه السعادة وينبذها ليصطلح مع البؤس والفساد ، مؤثرا بذلك كبرياء السخط ٠

وشخصيات أنوى الأصيلة حين تقف وسط هـذا الصراع وتلك الحيرة ، لا تتردد فى نبذ الحياة لما فيها من خلط بغيض بين الخير والشر ، والكذب والصدق ، ولمع البساطة وسواد البؤس ٠

ولكى نقف على الدافع بهم الى نبذ الحيـاة والمعنى العميق الذى نستشفه من موقفهم الحاسم ، يجدر بنا أن نفصل القول فى شرح مسرحية « **المتوحشة** » التى يتجلى فيها رفض السعادة ونبذ الحياة :

فمسرحية « **المتوحشة** » مفزعة فى أحداثها القاسيةومقبضة بسواد جوها ، ولو أنها رائعة فى تركيزها وقوتها ٠ فكل فصل من فصولهـا الثلاثة يعرض من زاوية مختلفة المشـكلة التقليدية فى مسرح أنوى ، ونعنى بها مشكلة السعادة التى يستحيل تحقيقها ٠

فالمناظر فيها كئيبة معتمة : مقهى متواضع ، تعمل فيه أسرة من خمسة من الفنانين البائسين ، يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية ٠ ولنذكر هنا أن أنوى يميل دائما الى تصوير الفاشلين من أصحاب الفن : فالابنة البكر « تيريز » نقية طاهرة فى قلبهـا ، ان لم تكن كذلك فى جسدها ، اذ أن بيئتها البائسة قد لطخت جسدها حين كانت فتـاة يافعة ، لهذا فهى تشعر بالعار والخجل من حياتها الشقية ، ومن أسرتها الذليلة ، بل وتخجل من التصدع الذى تعانيه بسبب هذا البغض لحياتها

وأسرتها • ويزداد هذا الشـــعور بالعار والخجل حين تتعرف الى الفتى « فلوران » • فهو وسيم جميل ، كريم الاخلاق ، عبقرى فى الموسيقى ، وبالرغم من أنه موسيقار شهير فقد هام حبا بعازفة الكمان هذه البائسة، وصمم على أن ينتشلها من بؤسها ليهب لها السعادة التى يهفو اليها قلبها •

ولكن للأسف الشـــديد نجد دائما أن المعذبين الذين حطمتهم الحياة لا يرون فى عطف الكرماء عليهم ، وحدب السعداء ورعايتهم لهم ، رقة ولطفا تعزيهم وتواســـيهم ، بل يرون فى هذا كله اهانة توقظ السخط فى نفوسهم وتقيم سدا منيعا يحجب الاعتراف بالفضل والجميل •

وهـــكذا نرى قلب « تيريز » يؤخذ حبـــا بالفتى « فلوران » ، فتجذبها هذه الفرصة النادرة التى تقدم لها نجدة اجتماعية ، ولكنهـــا ــ مع ذلك ــ على أهبة كراهية هذا الفتى ورفض الهبة التى يقدمهـــا اليها وينتهى الفصل الأول على هذا النحو •

ويضعنا الفصل الثانى أمام هذه الفتاة فى بيت «فلوران» الفاخر • وقد أصبحت خطيبته ، واصطحبت معها الى هذا البيت والدها البوهيمى الكهل ، وهو رجل شره لا أخلاق له • ولكن لماذا صممت على اصطحابه معها الى حياتها الجديدة ؟ لعل السبب أنه يطيب لها اذلال العالم البغيض الذى صممت على تركه ، فى شخص ذلك العجوز الفاشل • ولكن هناك دافعا آخر أكثر تعقيدا وسوادا : فهى حين تحمل ذلك الشيخ البائس على أن يوغل فى عيوبه ودناءته ، يفعل ذلك لكى يتجلى فيه الحنق والسخط على الحياة • أما هو فبالطبع لا يدرى ولا يفهم شيئاً من ذلك • فيقول لها :

« سخطى ؟ عن أى سخط تتحدثين ؟ •• وعلى من تسخطين ؟ »

فتجيبه تيريز : « عليه وعلى كل ما يشبهه هنا ، على بيته الذى ان بدا طاهرا ومرحبا بأمثالك فى اليوم الأول ، فانما ليوضح لكم فيما بعد أنكم لم تخلقوا لأجله • انى ســاخطة أيضاً على أثاث بيته ، فلا يبدو أن قطعة منه تطيق أن ترانى ! اننى يا أبى أهرول مسرعة حين أعبر الصالون بمفردى ، انظر الى هؤلاء النساء العجائز المعلقات داخل البراويز ! »

وما ان يشعر «فلوران» بما يدور فى ذهن «تيريز» حتى يبذل قصارى جهده ليخرجها عن سخطها ، مقدما لها حبا قوى الطهر ، الى حد يزول معه ماضيها العالق بجلدهـــا • ويقدم لنا أنوى فى هـــذا الموقف حوارا دقيقا صعبا ، فحواه أن السعداء لا يفهمون شيئا على الاطلاق مما يدور فى حياة

الفقراء ، بل لا يدرون شيئا عن الحيـاة فى مجراها القاسى ، ولا يعلمون شـــيئا عن اليأس والقنوط · الى أن تقول له إلفتاة : « والآن وقد بلغت مرحلة اليأس فاننى أفلت منــك يا فلوران · اذ أننى أدخل فى مملكة لا تستطيع أن تتبعنى فيها لتخرجنى منها ، لأنك لا تعرف ما معنى الألم ولا الايغال فيه ؛ أنت لا تعرف معنى أن الانسان يغرق ويتلطخ ويتردى فى الوحل ·· أنت لا تعرف شيئا يتعلق بالبشر يا فلوران ·· »

ولكن لحسن حظ «فلوران» انه يعرف البكاء · فحين غمره الألم لفشله فى شفاء جرح المرأة التى يحبها ، سالت منه دمعة ردت اليه تيريز وصالحتها مع الحياة ، ومكنت من قلبها فرص الحب ، فتقول له : « آه ياحبيبى وأنت أيضا يعرف قلبك الشك ؟ هل تتألم ؟ اذن لست غنيا بمعنى الكلمة ! » ·

وحين ارتدت الفتاة الى السعادة طردت فى عنف والدها من ذلك المنزل الفاخر ولعنت فى شخصه ماضيها المثقل بالبؤس والعار ·

وينتهى الفصل الثانى على هذا الحل المؤقت ، ليكشف لنا الفصـــل الثالث والأخير عن تطورات جديدة · ان تيريز تستعد للزفاف وتقيس رداء العرس الابيض وهى تشعر بالسعادة المشوبة بالقلق · فهى تحاول جاهدة أن تتعلق بوعود حياتها الجديدة لتثق بها · ولكن احساسا بالندم ينخر فى قلبها ، وها هو ذا ماضيها جاء فى عنف ووحشية ليردها اليه ·

فلقد أقبل والدها كالمجنون ليقول لها ان صديقه عازف البيانو ، الذى كان حبيبها قبل أن تهيم بحب فلوران ، قد جاء لمطاردتهم ، وهو مصمم على قتل فلوران · حاولت تيريز أن تنقذ سعادتها ، وصبت اللعنات على هذين الشقيين اللذين جاءا ليشداها الى مصيرها القديم ، وطردتهما من بيتها · فاختفيا وقد استسلما للذل والمهانة وأدركا أنه يجب أن يغربا عن حياتها حرصا على سعادتها · وعندئذ تيقظ فى قلبهـــا اليأس الذى كان يكمن غافيا فى أعماقها · على حين أن فلوران كان على أكثر ما يكون رقة وسعادة، فجلس الى البيانو ليعزف لها مقطوعة يهديها اليها ، أما هى فأخذت تتمتم له بألفاظ الوداع التى لم يسمع منها شيئا وتركت ثوب العرس الابيض وخرجت حاملة حقيبتها الصغيرة البائسة وهى تقول :

«هل تفهمنى يافلوران ؟ عبثا أحاول الغش أو الخداع ، وأن أغلق عينى بكل قواى .. فسألتقى دائما وأبدا بكلب ضال فى مكان ما ليحول بينى وبين السعادة ·· »

وفى خلال هذه المسرحية المؤثرة فى كل فصولها، تلتقى بل وتتعارض

أفكار وموضوعات عدة ، ولكنها كلها تدور حول الطهر المفقود ورفض السعادة ، لأن الطهر حين يكون حقيقيا معناه السعادة ، فهما شيء واحد في نظر أنوى ، لأن شخصياته لا يمكنها أن تقبل السعادة الا كازدهار للقلب . وهذا الازدهار يستحيل ما بقيت في القلب بقية من البؤس والرذيلة أو آثار الانانية والخداع .

فأول فكرة يتعرض لها أنوى في الفصل الاول هي أن البؤس ذل للانسان ومهانة للحياة . وهذا أحد الآراء التي يؤمن بها أنوى . فالفقر وشذوذ الاخلاق أمور تضاعف من الرذائل ، وتزيد الافراط والبذخ قبحا ، وتجعل الغرور أكثر غباء والنفوس أكثر ضعة . وان كان البؤس ينحدر بالانسان الى المهانة ، فهناك سعادة يحسن أن نسميها «الحظ» بما يضمه من الثراء وحسن الطالع ، ولكنه يتضمن سموما كثيرة ، اذ يجعل النفوس مغلقة عديمة الاحساس ، ويعزلها عن الآخرين .

ولقد حرص أنوى على أن يصور فلوران في صورة مثالية ، فاجتمعت لديه السعادة والفضيلة ، كما أنه ينعم بالعبقرية والجاه والاخلاق الطيبة ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفهم تيريز التي يحبها .

أما تيريز ، فهي تعي تمام الوعي مدى الاثر السيىء الذي ينجم عن البؤس ، ومدى العذاب الذي يثيره العار والخجل . وان كانت قد رفضت السعادة وعدلت عن الهروب من ماضيها تحت سحابة من الحب تنقلها بعيدا عن هذا كله ، فهذا يرجع الى أن أنوى يحرص على أن يبرز في مسرحياته فكرة المصير الحتمي الذي يشد كل انسان الى ماضيه ، ولا يترك له رجاء في تطهير حياته الدنسة الملطخة .

فمهما فعلت هذه الفتاة ، وأيا كانت ارادتها ، فلن تتأقلم في منزل فلوران الفخم ، وستظل دائما تيريز البائسة الفاشلة ، هذا الى أن شعورا آخر يستأثر بقلبها ، هو شعور التضامن المقدس الذي لا ينفصم بها عن ذوي قرابتها ، انها تمقتهم ولكنها تنتمي اليهم ، بل وفي أعماق نفسها تحبهم ، فعبثا تحاول أن تلعن عشراء ماضيها المزري وصانعيه ، وعبثا تحاول اذلالهم وطردهم من أمامها . فهي في الواقع تستمسك بهم وتحرص عليهم ، ولا تود أن تنفصل عنهم لسعادة أشبه بالهرب من ميدان القتال .

انها لا تود أن تنجو بمفردها . فلما استحال عليها أن تتطهر الا بخيانة ذوي قرابتها في التخلي عنهم ، آثرت على السعادة روح السخط والتضامن مع المنبوذين ، واندفعت بوثبة من الحب الكامن نحو البائسين ،

تابئة السلامة التى كانت ستعزلهـــا عنهم لتستسلم لمصير لا تشك فى قسوته ، ولترتطم فى ضعفها الأعزل بصخور الحياة الصماء .

هذه صورة من صور رفض السعادة فى مسرح أنوى ، السعادة التى يرفضها الانسان البائس لان ظروف الحياة من حوله تفرض عليه هــذا الرفض ، اذ تجعل السعادة متعذرة ومستحيلة عليه . ويتلو هذا الرفض تدعيم روح السخط ثم الايغال فى اليأس والقنوط .

ويعرض أنوى هذه المعانى أيضا فى مسرحية «أيريديس» *(Eurydice)* ثم فى « أنتيجون » *(Antigone)*

ويأبى أنوى أن يصور لنا الشخصية التى ترفض السعادة فى صورة الانسان الجاحد أو المغلوب على أمره ، بل يضفى عليها نبل النفس الكبيرة التى ترفض الحياة على ما هى عليه ، لأن الانسان الذى يرفض الســعادة يقدر عندئذ أن الحياة منفرة دائما وقاسية أبدا ، فيأبى الا الفرار الى نطاق الجحيم هذا لكيلا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية .

وهكذا يضفى أنوى على هذا الرفض اباء وشمما ووفاء ؛ ويجعل للرفض صدى نبيلا ، اذ يصبح صيحة الانسان التائه فى بيداء الحياة ، ويكسبه دويا قاسيا ، فتنبعث هذه الصيحة فى ليل حالك لا يلمع فيه نجم يهدى ، ويتردد صداها فى سماء لا تعرف رحمة الخالق ومحبته ، ولا تعكس لحن السلام فى قلوب البشر المتعطشين للطهر والسعادة .

الباب الخامس

مسرح الطليعة واللامعقول

١ - نشأة مسرح الطليعة

في شهر يونيو سنة ١٩٥٩ ، نظم المعهد الدولي للمسرح سلسلة من المحاضرات على صورة مؤتمر أسماها « محادثات هلسنكى عن مسرح الطليعة » وألقى كلمة الافتتاح فيها رائد مسرح اللا معقول في فرنسا « يوجين يونسكو » EUGÈNE IONESCO فاستهل حديثه قائلا :

« يبدو أننى من مؤلفى مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها ؛ اذ أننى هنا لأسهم في المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة ، ومن ثم أصبح هذا أمرا رسميا . والآن ماذا تعنى كلمة الطليعة ؟ اننى لم أحصل على درجة الدكتوراه في المسرح ولا في فلسفة الفن انما أنا على أكثر تقدير واحد من رجال المسرح .

« فان اتفق ان كانت لى بعض الآراء في المسرح ، فكلها تنصب خاصة على مسرحى لانها تنبع من تجربتى الخلاقة ، وآمل طبعا أن القواعد التى تتصل بى تخص الآخرين أيضا لأن الآخرين دائما في قرارة كل واحد منا .

« ومهما يكن من أمر ، فان القوانين المسرحية التى أعتقد اننى اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة . انها لا تسبق تطور الخلق الفنى انما تتبعه وتأتى لاحقة له ، فقد أنتهى من كتابة مسرحية جديدة ثم لاتلبث أن تتغير وجهة نظرى تغيرا عميقا ، بل قد يحدث لى أن أرانى مضطرا الى مناقضة نفسى وينتهى بى الأمر الى أننى لا أدرى : هل كنت أعنى حقا ما أفكر فيه وهل كان تفكيرى يعبر دائما عما أعتقده ؟

« غير أننى آمل أن تصمد وسط هذه التقلبات بعض المبادىء الاساسية التى أستند اليها عن وعى وبدافع الفطرة أيضا . ومرة أخرى أعود فأقول : اننى لن أحدثكم هنا الا عن خبرة شخصية بحت » .

ثم ينتقل « يونسكو » الى تعريف كلمة **الطليعة** مستندا الى معناها الذى يشير الى العناصر التى تتقدم الجيش أو تسبقه لتمهد لدخوله فى المعركة • وبالقياس الى ذلك تتكون الطليعة فى المسرح من نفر قليل من المؤلفين المجددين المبتكرين أو أحيانا من مخرجين مجددين ، لا يلبث أن يلحق بهم ، بعد فترة من الوقت ، عامة الممثلين والمؤلفين والمشتغلين بالفن المسرحى •

ومن ثم تكون الطليعة ظاهرة فنية وثقافية سباقة ، وهذا يتمشى مع المعنى الحرفى للكلمة ؛ فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد واتجاه تتخذه النزعة الى التغيير ، ثم لا تلبث هذه البدعة فى الأسلوب أن تفرض نفسها ولا يلبث هذا التغيير أن يغير كل شىء • وهذا معناه أن الطليعة لايمكن أن يتعرف عليها أحد فى بدايتها انما نتعرف عليها بعد أن تنجح ، وبعد أن يقبل الآخرون على السير وراء مؤلفى الطليعة وفنانيها أو بمعنى أدق بعد أن يقيم كتاب الطليعة وفنانوها مدرسة تسود وتهيمن ، وبعد أن يضعوا أسلوبا ثقافيا قد فرض نفسه وغزا العصر الذى يعيش فيه •

وهكذا لايتسنى لنا أن ندرك وجود الطليعة الا بعد أن تزول عنها سمة الطليعة ، بل بعد أن تصبح « المؤخرة » أى بعد أن تلحق بها بقية الفرقة وتذهب الى أبعد منها •

وعلى حين أن معظم الأدباء والمؤلفين والمفكرين يتصورون أنهم ينتمون الى عصرهم ، نرى المؤلف الثائر المتمرد يحس انه لا ينتمى الى عصره بل انه ضد روح ذلك العصر • وحقيقة الأمر أن المفكرين والفنانين يتطورون تدريجيا الى أن يصلوا الى وضع يظلون عنده جامدين ويتوهمون أنهم قد استقروا فى ثبات على نظام « ايديولوجى » معين واطمأنوا الى أسلوب فنى محدد ، وارتاحوا الى نظرة اجتماعية معينة ويزعمون واهمين أن هذا الذى استقروا عنده مطابق لروح عصرهم ، وهم لا يدرون أن ما اطمأنوا اليه هزيل مزعزع وأن كل هذه المفاهيم تتزعزع من حولهم : ففى الواقع نجد أن سنة الحياة تأبى هذا الاستقرار الموهوم فى الانتاج الفنى ، فما ان يتوطد أسلوب أو مبدأ حتى يسبقه ويتقدم عليه أسلوب أو مبدأ آخر ، وما ان يشيع تعبير أو أسلوب فى التعبير حتى يبلى وينتهى عهده ، وما ان يقال شىء حتى يصيبه الفناء والزوال وتظل الحقيقة فيما وراء ما قيل •

ورجل الطليعة مثله مثل عدو داخل المدينة يعمل على بث الفرقة

بين أهلها ويتمرد عليها وينادى بأن النظام القائم كله تأخر ورجعية ، فهو يثور على كل أسلوب فى التعبير قد توطد واستقر ، ويناهض كل نظام فنى قائم ، ينقد كل ما هو أمامه وكل ما هو معاصر وينادى بقطع العلاقات الفنية مع الحاضر ويمثل المعارضة التى تسعى دائبة الى التجديد ·

اذن فما نسميه «مسرح الطليعة» انما هو بمثابة مسرح على هامش المسرح الرسمى أو المسرح المعترف به ؛ ومن ثم يبدو أنه يهدف الى ما هو أعلى وأسمى عن طريق سبل التعبير والموضوعات التى يعرض لها والصعوبات التى يمر بها ·

وطالما انه يتميز بالبحث عن الصعوبة وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميسور ، فمن البديهى أن يظل هذا المسرح مقصورا على الاقلية من صفوة الناس الى أن يستسيغه الجميع ويصبح مسرحا سهلا ميسورا ؛ فمسرح الطليعة شأنه شأن كل فن جديد لا يمكن أن يبدو شعبيا منذ البداية ·

ويقينا أن كل محاولة للتجديد تقوم فى وجهها معارضة الرجعيين المتمسكين بالتقاليد العتيقة ، ويساند هذا التفكير الرجعى تيار خطر هو تيار الكسل الذهنى ، فليس من المعقول أن مؤلفا مسرحيا يتعمد حتما أن يكون غير شعبى ، كما أنه ليس من المعقول أن يتعمد كل مؤلف مسرحى أن يكون حتما شعبيا · فيجب أن يكون مجهود الفنان وانتاجه بعيدين عن اعتبارات الانتهازية أو الوصولية ، وعلى ذلك ينتهى الأمر بمسرح الطليعة الى أحد وضعين :

اما أن يظل غير شعبى فلا يعترف به أحد ثم لا يلبث أن يختفى وكانه لم يكن ·

واما أن يصبح بمرور الوقت شعبيا وتعترف به أغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم ·

ولنضرب لذلك مثلا من علوم الطبيعة والجغرافيا : فجميعنا يفهم اليوم المبادىء الأولية لهذه العلوم ، ولكن حين ظهرت هذه المبادىء ونادى العلماء بقانون الجاذبية مثلا وبأن الأرض كروية الى غير ذلك ، كانت هذه المبادىء مقصورة على بعض العلماء فحسب ، ولم يفكر العلماء ولم يخطر ببال مكتشفى هذه المبادىء أن يجعلوها شعبية · ولايستطيع أحد أن يلومهم على التعبير عن حقيقة لا تقبلها الا الأقلية من صفوة الناس ، هذا لأنهم عبروا عن حقائق موضوعية لا شك فى صحتها ·

واننا لا نبغى أن نتعرض لأوجه الشبه بين العلم والفن انما نود أن نقول : ان كل مؤلف مجدد انما يعتقد أنه يسعى الى كشف الحقيقة وأنه يعمل لأجل الحقيقة ؛ فالمشكلة التى تعرض أمام المؤلف المجدد فى أى عصر هى أن يكتشف الحقائق ويسعى الى التعبير عنها بالصورة التى تلائمها ؛ فلكل فكرة أسلوبها الخاص فى التعبير عنها • ويقيننا أنه سيأتى أسلوب التعبير عن الحقيقة الجديدة مبتكرا وجديدا وغير متوقع ؛ اذ أن هذا التعبير فى نظر المؤلف المجدد هو الحقيقة عينها • فيبدأ بأن يعبر عن هذه الحقيقة لنفسه أولا وحين يقولها لنفسه فانه يقولها للآخرين أيضا ؛ فهو لا يبدأ بكشف الحقيقة والتعبير عنها لجمهور الشعب انما لنفسه أولا ، فيفهمها أمثاله من صفوة الناس وبالتدريج يفهمها عامة الناس ، لكنه لا يبدأ بالتفكير فى شعبية الحقيقة التى يكتشفها أو فى شعبية أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة الجديدة •

أما اذا أراد المؤلف المسرحى أن يقدم مسرحا شعبيا بأى ثمن فانه يتعرض لخطر بالغ ، وهو أنه ينقل الى الشعب ألوانا من الحقائق لم يكتشفها بنفسه انما وصلت اليه عن طريق آخرين ، فينحدر المؤلف الى مرتبة وسيط من الدرجة الثانية بدلا من أن يكون خلاقا •

فالخلق المسرحى الأصيل يشبع فى النفس رغبة ملحة ، وهذه الرغبة يجب أن يتوافر لها فى نفس المؤلف الاكتفاء الذاتى دون أن تقدم عن ذلك حسابا أو تعليلا ؛ فالشجرة شجرة ولا تحتاج الى تصريح من أحد لتكون شجرة ، كما أنها لا تتساءل هل كانت شجرة أو شيئا آخر ؟ ولا تحرص على أن يعرف الآخرون أنها شجرة • انما هى موجودة وقائمة وتعلن عن ذلك بمجرد وجودها نفسه • هذا الى أنها لا تسعى الى أن يفهمها الآخرون ، فلا تكسب نفسها صورة مفهومة أو أكثر فهما مما هى عليه والا فما كانت شجرة ، بل تتغير صورتها لتصبح تفسيرا لشجرة •

وهكذا الحال مع العمل الفنى : انه موجود فى ذاته وهذا يكفى ؛ بغض النظر عن اقبال الشعب عليه : فرجل الطليعة يقبل أن يكون مسرحه بدون جمهور ، فالجمهور سوف يأتى من تلقاء نفسه ويعترف بهذا المسرح ، تماما كما استطاع أن يسمى الشجرة شجرة دون أن تكترث الشجرة بأن تجعله يفهم شيئا عنها •

هذا الى أن المفهوم العام عن الشعبية فى الانتاج المسرحى مفهوم خاطىء ، اذ يظن الكثيرون أن المسرح الشعبى يجب أن يكون مسرحا موجها

للضعفاء ذهنيا ومن ثم تكون رسالته رسالة « تهذيب واصلاح وارشاد » وكأنه مدرسة ابتدائية ·

ولكن حقيقة الامر هي أن العمل المسرحي ، مثله مثل كل عمل فني ، يجب أن يكون الهاما أصيلا صادقا يتفاوت عمقا واتساعا على قدر موهبة الفنان أو عبقريته ، ولكنه يجب أن يظل الهاما أصيلا لا يدين بشيء لأحد الا لنفسه · ولكي يتسنى لهـذا الالهام أن يزدهر ويتفتح يجب أن يطلق العنان للخيال حرا متحررا من جميع الاعتبارات الخارجية والثانوية مثل الاهتمام بمصير ذلك العمل الفني أو مدى شعبيته · وفي أثناء ازدهار الالهام وتفتح الخيال تتكشف المعاني من تلقاء نفسها فتبدو واضـــحة لبعض الناس وأقل وضوحا لبعضهم الآخر ·

ويعجب رجل الطليعة كيف يزعم المؤلف المسرحي أو يطمع في أن يخاطب جميع الناس وأن يحظى بفهم اجمـــاعي لما يقــول على حين أن الأذواق تتفاوت والعقول تختلف بين مجموعة محدودة من الناس ، فكيف للجماهير أن تتفق بشأن رأى فنى أو انتـــاج مسرحي ؟ فالمؤلف الذى يزعم أنه يتوجه بالخطاب الى الشــــعب بأسره عليه أن يؤلف مسرحيـة « موحدة المقاييس » مثـل الملابس الجاهـــزة التي لا تأخذ في الاعتبار تفاوت الأحجام وتباين الأذواق · وحين يود مثل هذا المؤلف أن يخاطب الجميـع نرى انه في الواقع لا يخاطب أحدا على الاطلاق ، فالامور التي تهم الناس جميعا بصـــفة عامة لا تعنى كل انســـان على حدة الا بقدر جد يسير ·

هذا الى أن الخلق الفنى بحكم جدته وابتكاره يبدو عملا «عدائيا» · فهو بثورته على المألوف يصدم ذوق الجمهور ولا يمكنه أن يعمل غير ذلك لانه لا يسلك السبل المطروقة ، بل يشق لنفسه طريقا جديدا بمفرده ، فيتعذر على الناس في البداية أن يغيروا الطريق الذى ألفوه ليســيروا وراءه · وهكذا يصبح العمل الفنى غير شعبى ·

غير أن الفن الجديد يبدو في ظاهره فحسب غير شعبى ؛ فهو غير شعبى لا بحكم جوهره وصلبه ، انما بسبب ظهوره غير المتوقع · أمـا المسرح الذى يزعم أنه شعبى فهو أكثر بعدا عن الشـــعبية من مسرح الطليعة · لأنه مسرح يود أن يفرض نفسه في كبرياء وعجرفة ، تقوده طبقة موجهة تزعم في ارستقراطية واعتداد أنها تعرف مقدما ما يحتاج اليه الشعب فتفرض عليه ألا يحتاج الى شيء آخر غير الذى يريدون أنه يحتاج اليه ، وألا يفكر الا على ضوء تفكيرهم وهواه ·

أما العمل الفنى الحر فهو على نقيض ذلك كله ، اذ أنه بدافع طابعه الفردى وبالرغم من مظهره غير المألوف ، هو الوحيد الذى ينبع من قلب الناس من خلال قلب انســـان ، فيتفجر من القلب لينبض بدقات جميع القلوب ، فهو اذن الوحيد الذى يعبر حقا عن « الشعب » .

ويذهب بعض الناس الى الزعم بأن المسرح فى خطر وفى أزمة . وان صح ذلك فمرده الى عدة أسباب : فأحيانا نريد للمؤلفين أن يكونوا معلمين ومرشدين ، فنحد من حريتهم فى الانتاج الفنى ونفرض عليهم نزعات معينة ، وأحيانا أخرى نلقى بالمسرح سجينا مكبلا بأغلال التقاليد الفنية والعادات الذهنية البالية . على حين أن المسرح مكان الحريةالفنية المطلقة بل ومكان الخيال المجنون : فمثلا يخشى الناس المغالاة فى المواقف الهزلية أو المغالاة فى المواقف اليائسة واننا لا نعيب عليهم نقد المغالاة فى ذاتها ، انما نعيب عليهم فرض ضرورات معينة مثل الامل والتفاؤل ؛ فيفرضـــون على المسرحية أن تكون خاتمتهـا حتما مفرحة متفائلة والا فالموت لها .

وأحيانا يسمى الناس « اللا معقول » كل ما هو استنكار للطابـع السقيم الذى تتسم به اللغة الخاوية المبتذلة ، وتنديد بالعمل المسرحى المعجوج الذى نعلم خاتمة أحداثه مقدما لعدم الابتكار والتجديد فيه . أما رجل الطليعة فله ان شاء أن يقدم على المسرح سلحفاة يحولها بعدئذ الى حصان سباق ، ثم يسحرها لتصبح قبعة أو أغنية أو مجرى ماء أو أى شىء يروق له . فهو يجرؤ على كل شىء فى المسرح كما لو كان يؤمن بتناسخ الأرواح وان كل شىء يمكن أن يتقمص أى شىء . فالمسرح خير مكان تزدهر فيه الجرأة فى الابتكار كما يطيب لها .

ولا يحد من هـــذه الجرأة وذلك الخيال المسرحى سوى الامكانيات الفنية والآلية ، وقد يتهم صـــاحب مسرح اللا معقول بأنه يحول بذلك المسرح الى « سيرك » . لا بأس ، فانه لا يرى غضاضة فى هذا الادماج . وقد يتهم بأنه يخضع للهوس وللنزوة ، ولكنه فى الواقع يخضع للخيال وليس الخيال هوسا أو نزوة ، انما الخيال خلق والهام . فيجب اذن أن تتوافر للمؤلف حرية الخيال المطلقة لتتجلى نفســه وشخصيتهـــا على حقيقتها والا فلن يقول شيئا سوى ما هو معروف مقدما وما هو مألوف ومطروق ، فرجل الطليعة يعاهد نفسه ألا يعترف بقانون فنى غير قانون خياله . وما دامت للخيال قوانين فهذا دليل على أن الخيال ليس هوسا أو نزوات .

ولقد قيل منذ القدم : ان الانسان حيوان ناطق ، ثم أضافوا أنه حيوان ضاحك ، ولكن رجل الطليعة يرى فى الانسان ميزة أخرى غير النطق والقدرة على الضحك ، فيصفه بأنه خلاق ؛ اذ له القدرة على أن يدخل على الكون أشياء غير موجودة فيه : المبانى والقطارات والشعر ودور المسرح الى غير ذلك . وقد نظن أن فوائد هذه الاشياء هى الدافع الى خلقها ولكن هذه الفوائد ليست فى معظم الاحيان سوى حجة يتذرع بها الانسان فيما يخلق ، ففائدة الوجود هى أنه وجود . وفيم تفيد الزهرة ؟ — فى أن تكون زهرة .

وقد يزعم بعض الناس أن الخيال زيف وبطلان . ولكن قد غاب عن هؤلاء أن العالم الذى يبتكره مسرح اللا معقول لا يمـــكن أن يكون باطلا مزيفا ، انما يكون باطلا لو أراد أن يقلد الحقيقة . فتقليد الواقع ليس سوى تقديم حقيقة مزيفة . أما مسرح اللا معقول فهو يعتقد بل ويؤمن أنه لا يخرج عن نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال ، فليس فى نظر هذا المسرح ما هو أشد وضوحا وأقوى منطقا من البنيان الذى يستلهم الخيال . بل ان مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب الى القول بأن العالم الذى نعيش فيه يبـــدو له غير معقول ، وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم .

ويرى مسرح الطليعـــة أو مسرح اللا معقول أن تاليف المسرحية أشبه ما يكون باعـــلان الحرب أو بشن حملة : فالمؤلف يعتزم الكتابة حين يكون لديه شىء جديد يقوله ، شىء لم يسبق لأحد أن قاله أو لم يعرف أحد قبله كيف يقوله . والا فأحرى به أن يلزم الصمت ؛ لذا فان اقدام المؤلف على قول مــــا يريد أن يقول وفرض ســـلطان تفكيره على الآخرين هذا أشبه بحملة يشنهــــا على تفكير الآخرين . ولكى تنمو الشجرة يتعين عليها أن تهزم المادة التى تعوق ظهورها ، وهـــذه المادة بالقياس الى المؤلف هى ما سبق أن قيل وما سبق تقديمه فى دنيـــا الفن . أى أن المؤلف المجدد لا يكتب مؤيدا أو معارضـــا لوضـــع من الأوضاع ؛ انما عليه أن يكتب بالرغم من وضع من الأوضاع ، وهـكذا يشبه الفنان رجلا ثائرا لا ينقل ولا يقلد ، انما يكافح التقاليد البـالية والفن الموروث ليخلق ويجدد .

وان خير ســـبيل الى الخلق والتجديد هو الرجوع الى المصدر أو المنبع ، ومصدر المسرح أو منبعه هو النفس ذاتها : فمثلا الفنان «موزار» قد اكتشف منذ طفولته أسس الموسيقى فى قرارة نفسه ، لذا فان من يود أن يخلق مسرحا جديدا لا بد أنه يشعر بأن المسرح كامن فى أعماقه

ويسرى فى دمه وأوصاله ، فينهل من أعماق هـــذا المعين • وحين يعبر المؤلف عن احساساته الدفينة المتأصلة ، انما يعبر فى الواقع ودون أن يقصد ، عن احساسات الآخرين أيضا فى تلك الناحية ، فمثلا المؤلف الذى يحس بقسوة الوحدة ويصورها فنيا ـ يعبر عن هذا الشعور فى نفوس جميع الأفراد عبر الحدود وبالرغم من تفاوت الطبقات والنفسيات •

ثم هو فى سعيه الى الرجوع الى المنبع والمصدر نراه يصـــل بين الماضى والحاضر وبين الواقع والخيال وبين المعرفة والاختراع كما يصل بين الفرد والكون •

ولقد تجلت حركة الطليعة على نطاق واسع فى جميع الفنون حوالى سنة ١٩٢٠ ، ولكن السينما كانت أوفر حظا من المسرح فى ميـــدان التجديد • ذلك بأن الناشئين من السينمائيين تتوافر لهم النوادى الخاصة التى يعرضون فيها محاولات التجديد وأفلام الطليعة وهى ليست بالأفلام التجارية أو الشعبية على حين أن المسرح يفتقر الى قاعات التجارب هذه ، تلك القـــاعات التى تقوم بدور المعمل بالقياس الى العلماء ليعرضـــوا ويختبروا ابتكاراتهم بعيدا عن سطحية العامة من الجمهور ، وبعيدا عن سطوة المنتج الذى يعتبره المؤلف شرا لا بد منه • فالمنتج لا ينظر الا الى ايراد المسرحية ومن ثم يطالب المؤلف المجدد بحذف كل ما هـــو جرىء ، فيخنق كل روح خلاقة كى لا ينزعج الجمهور •

لذا ينادى رجال الطليعة فى المسرح بضرورة تدبير قاعات للتجارب، مثلهم فى ذلك مثـــل العلماء الذين لا يقدمون اختراعا الا بعد اعداده واختباره وتجربته فى المعامل • ولا يزعم أحد أن الكشف العلمى غير شعبى لأن اختباره وتجربته تتم أولا فى المعمل •

كذلك يؤمن رجل الطليعة بأن الحقائق النفسية أو الروحية التى تنبثق من أعماق قلبه لا يمكن أن تكون غير شعبية ، بل ان التعبير عن هذه الحقائق بصورة مبتكرة هو الشعبية الحقيقية ، أما اقبال الجمهور فليس قياسا سليما للشعبية ، وان كان مسرح الطليعة لا يكترث باقبال الجمهور عليه بل يحمل المشعل ويتقدمه الى الأمام ـ فهذا ليقينه بأن الجمهور يبحث دائما عن النور وعن الحرية وسوف يسير وراءه ان آجلا أو عاجلا ، فالطليعة نور وحرية •

٢ ـ بين الطليعة واللا معقول فى المسرح

لعل تسمية المسرح الجديد « بمسرح الطليعة » تدعو الى اضطراب الفهم وعدم وضوح المقصود بهذه التسمية • ولعل أيضـــا « اللا معقول » فى مسرح الطليعة قد نشأ عن « اللا معقول » فى هـــذه التسمية • ويرى النقاد الذين ينظرون الى هذا المسرح نظرة جادة فاحصة أنه ليس سوى فترة انتقال أو مرحلة من مراحل التطور فى المسرح • وفى الواقع أن هذا هو التفسير السليم لكلمة « الطليعة » فهى مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقرارا ودواما ' ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس ســــوى مرحلة فى تطور المسرح ، بل وحياتنا نفسها حياة عابرة ومرحلة انتقال هى الأخرى ، فكل محاولة مسرحية انما هى نهاية عمل وبداية آخر فى آن واحد ' ومن ثم يكون القول بأن المسرح الكلاســـيكى كان طليعة للمسرح الرومانتيكى الذى هو بدوره طليعة للمسرح الشاعرى أو الرمزى وهكذا •

وأحيانا تكون « الطليعة » مثمرة مجدية حين تتولد عن معارضة لأعمال الأجيال السابقة ، أو أن تكون ميسورة مقبولة حين تتسم بعودة الى الأصول القديمة والمؤلفات التى طواها النسيان •

وهكذا تتضح المعانى ، فلا نرى «اللامعقول» فى ثنايا « الطليعة » ، فالطليعة فى الحقيقة ثورية فهى مثل الاحداث الثـــورية عودة الى النقاء الأول أو اصلاح للالتواء القائم ، أما التغيير فظاهرى فقط بالرغم من أهميته وخطورته لأن هــذا التغيير الظاهرى هو الذى يسمح باعـــادة النظر فى القيم الموجودة ورد النضرة والشباب الى المبادىء الدائمة •

فالثورات الفنية لا تختلف كثيرا عن الثورات السياســـية فحين ينتاب المفاهيم القائمة ضعف القدم واسترخاء الاعياء وهزال التقاليد ، يتسرب اليها الانحلال والفساد ويلمس الناس مدى بعدها عن المثل العليا

والمفاهيم الأصلية ، فتتصـــدى عندئذ « الطليعة » لمحاولة جديدة أو لتجربة ثورية ، وتأتى هـــذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للأوضـــاع القائمة ٠

فى فن الرسم مثلا : عاد الفنانون المجددون الى الصور والخطوط البدائية التى تتسم بالنقاء والدوام ، أى بعدم الارتباط بعصر من العصور ، عادوا اليها ليستلهموها خطوط فنهم وأسسه ، وكأنهم بهـــذا الكشف الجديد يخضعون لضرورة يفرضها تاريخ الفن حين تنحدر به الأنماط والخطوط الى حال تدعو الى الثورة والتجديد ، فتحمل هذه النزعة الى أن ينهل من ينبوع لا ينتمى الى عصره بل هو خارج اطار التاريخ ٠

والواقع أن التفاعل بين ما هـــو معاصر وما هو غير معاصر ، أى ما هو ثابت دائم ، يولد ذلك التراث المشترك الذى لا يتبدل والذى نحس به فى قرارة أنفسنا ويراودنا من حين الى آخر ، اذ بدونه لايمكن لأى عمل فنى أن تكون له أية قيمة ، فهو الذى يحيى كل عمل ويغذيه وينميه ٠

ومن ثم نستطيع أن نؤكـد فى غير ماحـرج أن الفن الحقيقى الذى يسمى بفن الطليعة أو الفن الثـورى هو الذى يعارض عصره فى جـرأة واعتداد ويخرج عن اطار ماهو معاصر ليلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لايحده زمان أو مكان ، اذ أن المسرح الذى يهتم بالعصر الذى يعيش فيه فقط هو «مسرح الساعة» وطبقا لهذا المفهوم فهو مسرح لايدوم ولايمكنه أن يدوم لأنه لا يستهوى الانسان بصورة جدية عميقة ٠

ومن العجيب أن الموضـــوعات التى تعنى الناس جميعا وتمس أعماقهم لأول وهلة عسيرة المنال أو الفهم بالقياس الى الموضوعات التى لاتعنى الناس كثيرا ، أو تهم فئة منهم فحسب ، لذلك كان طبيعيـا أن تبدو مؤلفات الطليعة غير مفهومة عند ظهورها فلا يستسيغها معظم الناس لأنها تهدف الى كشف الحقيقة المنسية وادخالها بأسلوب جديد فى الجو المعاصر ٠ وطالما أنها تبدو غير مفهومة لا يمكنهـا أن تكون شعبية ، غير أن هذا كله لا ينتقص شيئا من قيمتها أو قدرها ٠

فالحقائق الصارخة يكتشفها الشاعر فى الوحدة والصمت ، كما يكتشف الفيلسوف فى ســكون المكتبة حقائق يتعذر نقلهـا الى عقل الجمهور ؛ فعدم شعبية هذه الحقائق لا يعنى أننا نشك فى صحتها أو سلامتها فهى ليست اختراعا أو رؤية ذاتية ، انما هى حقائق موضوعية تتخطى اطار الزمن لتصبح دائمة أبدية ، فالناس عبر العصور لايعملون

شيئا سوى الاقتراب من الحقيقة ثم الابتعاد عنها ليعودوا فيقتربوا منها ثانية وهكذا .

أما فيما يتعلق بالمسرح — وهذا هو الموضوع الذى يعنينا هنا — فتوجد لغة مسرحية وســـلوك مسرحى وطريق مسرحى يجب تعبيده للوصول الى حقائق موضوعية قائمة ، وهذا الطريق الذى يتعين تعبيده أو الكشف عنه هو الذى يلائم المسرح للتعبير عن حقائق لا يمكن التعبير عنها الا مسرحيا . وهذا هو دور معمل التجارب .

فمن الميسور بل لعله من المرغوب فيه أن يقوم مسرح شعبى — اذا فهمنا كلمة الشعب على أنها تشمل غير المتخصصين ، اى السوادالاعظم من الناس — لتبسيط أفكار معينة والترويج لها او للاصلاح والارشاد .

كل هذا جائز ولكن لاينبغى لذلكأن نحرمالمسرح من التجـديد ، فنعوق قيام مسرح للتجارب أو مسرح الطليعة . حتى لو تعذر على عامة الشعب فهمه أو تذوقه ، فهـذا لايعنى اطـلاقا أن مسرح الطليعة ليس ضرورة حتمية للعقل والفكر ، شأنه فى ذلك شأن البحث العلمى أو الفنى أو الادبى . وان كنا لانستطيع أن نحدد بالضبط ماسيئول اليه مسرح الطليعة أو نوع الخدمات التى يؤديها ، فانه ضرورة لاغنى عنها طالما أنه من مستلزمات العقل والفكر المتجدد . ولو توافر لهـذا المسرح ثلاثون متفرجا تقريبا فى كل ليلة لاتضحت أهميته وضرورته .

ودور رجل الطليعة لا يجعل منه اطلاقا رسول مسرح جديد وصاحب رسالة ، فالاصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة ، هذه كلها من شأن مؤسسى الأديان أو المعنيين بعلم الأخلاق أو السياسة .

أما المؤلف المسرحى فيقنع بكتابة المسرحيات ليعبر فيهـــا عن آراء ومشاعر يزدحمبهاقلبه وعقله ، ولاينادى برسالةتعليمية أو تهذيبية ، انما يجىء كلامه تعبيرا شخصـــيا عاطفيـــا عن آلامه وآلام الآخرين ، أو عن سعادته ، وهـــذا أمر نادر ، أو أحيـــانا يعبر عن انطباعاته الهـــزلية أو التراجيدية بازاء أوضاع الحياة .

فالعمل الفنى لا صلة له بالعقائد أو المبادىء ، ولو اقتصر العمل الفنى على أن يكون مذهبيا أو «ايديولوجيا» فحسب ، لجاء عملا فاشـــلا وتكرارا سقيما للمذهب الذى يتحدث عنه . ومهما حاول المؤلفالمسرحى الاقنــــاع بالمذهب الذى يتعرض له فى مسرحيته فسيأتى شرحه هزيلا وأضعف من لغة الخطابة أو الاقنـــاع المنطقى ، بل قد يلجـــأ الى سبل

التبسيط التى تفقد المذهب أو (الايديولوجية) عمقه وقوته ، ففى الواقع يتسم العمل الفنى بأسلوب خاص فى التعبير ينفرد به ، مما يتيح له أن يعرض بأساليبه الخاصة حقائق الواقع التى تشغل باله ٠

ويزعم بعض النقاد أن مسرح الطليعة ينفر من الواقع بل ويناهضه الى حد يصل معه الى « اللا معقول » ، ويذهب هؤلاء النقاد فى زعمهم الى القول بأن مسرح الطليعة لا يؤمن بأهمية الألفاظ ، بل انها فى نظره خالية من المعنى وأن اللغة لا تنقل الافكار بين الناس ٠ ان هــذا الزعم تشويه للحقيقة ٠ فرجل الطليعة لا ينكر على الالفاظ دلالتها ومعناها والا لما قدم مسرحيته مكتوبة بالألفاظ المتعارف عليها ٠ انما هو يرى أنه من المتعذر على الناس أن يفهم بعضهم بعضا ولا يزعم أن هذا التفاهم أمر مستحيل كل الاستحالة ٠ فمثلا مسرحية « الكراسى » لمؤلف الطليعة « يونسكو » دفاع مثير فى مصلحة هذا التفاهم المتبادل بين الناس ٠

أما عن فكرة الواقع ، فرجل الطليعة لا ينفر من الواقع فى ذاته انما ينبذ لونا من الواقع المسمى « بالواقع الاجتماعى » اذ أنه خارج فى نظره عن الواقعية الأصيلة ، فالواقع الاجتماعى بعيد عن الموضــوعية ومعرض للتأويلات العاطفية لكل فرد ، يتنــاوله كل واحد على حســب نزواته الشخصية ٠

فالمؤلف الذى يزعم أنه « واقعى اجتماعى » انما يعرض الحقيقة من خلال انفعالاته الشخصية ومن الزاوية التى يراها هو ولا يعرض الواقع المطلق الذى لا يختلف فيه اثنان مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة ، وهذا ما ينشــده رجل الطليعة ٠ فهو فى الحقيقة ينشــد هذا الواقع المطلق ولا ينشد « اللا معقول » كما يزعم بعض النقاد ٠

بل يذهب رجل الطليعة الى أبعد من ذلك ، فيرى أن المجتمع بمفهومه الحقيقى أى المجموعة البشرية الواقعية تخرج عن دائرة المجتمع بالمعنى التقليدى ٠ فالمجتمع الواقعى أكبر اتساعا وأعظم عمقا من المفهوم التقليدى عنه ، لانه يتجلى فى صورة الآلام المشــتركة للبشرية ويعبر عن الرغبات الكامنة فى نفوس الناس جميعهم فى كل مكان وزمان ٠ فهذه الآلام وتلك الرغبات هى التى تتحكم فى تاريخ البشرية ٠ ولم يستطع أى مجتمع من المجتمعات أن يزيل الكآبة البشرية أو آلام الناس ، ولم يستطع أى نظام سياسى أن يحرر الناس من بلايا الحياة أو الخوف من الموت أو التعطش الى المعرفة المطلقة ، فهذه أمور تتصل بالوضع البشرى لابمجتمع معين ، اذن فالوضع البشرى هو الذى يتحكم فى الوضع الاجتماعى والعكس غير

صحيح ، ومن ثم يصبح السعى الى كشف الواقع البشرى المطلق ـ وهو هدف رجل الطليعة ـ أكثر واقعية من تصوير الواقع الاجتماعى ، وهو ما يزعم النقاد أن لا واقعية سواه ٠

فالواقعية فى نظر الطليعة أوسع رقعة وأبعد حجما وأشد تعقيدا مما يظنه النقاد ٠ وحينئذ تصبح مهمة رجل الطليعة الوصول الى مصدر الداء ثم الكشف عن لغة غير اللغة التقليدية للتعبير عن الداء وعن الالم ، فينبذ الشعارات « الاجتماعية » ويأنف من العبارات المألوفة والأساليب المطروقة المبتذلة ، وينفر من الشخصيات المسرحية التى تتحرك كالرجل الآلى ، وقد تجردت من الحقيقة البشرية الأصيلة ، لتحبس نفسها فى دائرة «اجتماعية» محدودة هزيلة ، فتعرض بلغة تقليدية المشكلات التقليدية لتخلص منها الى الحلول التقليدية ٠

وهذا اهدار للفن وتحطيم لكل نزعة الى التجديد ، فيجب أن تدرس المشكلات على ضوء آلامنا الدفينة وأحلامنا الغامضة ، ويجب لذلك أن يزول الجمود عن اللغة المألوفة ، فيتحطم قالبها للوصول الى الينبوع الحى ، الى الحقيقة الأصيلة ٠

ولكى يكتشف المؤلف عمق المشكلة الرئيسية التى يشترك فى الاحساس بها الناس جميعا ، عليه أن يتساءل أولا : ما مشكلته الرئيسية هو ؟ وما الخوف المتأصل فى أعماق نفسه مثلا ؟ ٠ وعندئذ يكتشف مخاوف الناس جميعا ومشكلات كل فرد على حده ٠

وهكذا يحرص مؤلف الطليعة على أن يتعمق الداء الذى يتألم بسببه ليجد له علاجا يشفيه ويشفى أدواء الآخرين ، فهو حين يغوص فى الظلمات الغامضة انما يفعل ذلك ليخرج بها الى وضح النهار والى النور الوضاء ٠

وقد يتوهم الناس فى البداية أن المشكلة التى يتعرض لها مؤلف الطليعة لاتعنيهم ، ولكنه مادام يعالج مشكلة يحس بها ويتألم بسببها فلا يلبث أن يدرك الجمهور أن هذه المشكلة تمسه هو أيضا فينفعل بها ومن ثم يتفاعل مع المسرحية ٠

ولنذكر على سبيل المثال مسرحية « زبون الصباح » للكاتب الايرلندى « برندان بهان » (Brendan Behan) فهى تولدت عن تجربة شخصية للمؤلف فى السجن ٠ ومع ذلك فان كل فرد يشعر بأن هذه المسرحية تعنيه شخصيا لان ذلك السجن بالذات يصبح جميع السجون ثم يصبح العالم بأسره والمجتمعات كلها ٠ وبديهى أن يوجد بذلك السجن

الانجليزى سجناء وحراس ، أى عبيد وسادة ، أو مرءوسون ورؤساء .. وجميعهم يعيشون جنبا الى جنب وتضمهم الجدران نفسها . والسجناء يمقتون الحراس، والحراس يزدرون سجناءهم. هذا الى أن السجناء أنفسهم يمقت بعضهم بعضا كما أن الحراس أيضا لا يسود بينهم حسن التفاهم . وأحيانا يدب الخلاف بين الحراس من ناحية وبين السجناء من ناحية اخرى ، ولو اقتصرت المسرحية على عرض هذه الصورة وأبرزت مثل هذا الخلاف الذى لاندهش له ، ماكشفت القصة شيئا جديدا ولا حوت فكرة عميقة ، انما تكون عندئذ قد اكتفت بتصوير حقيقة فظة منفرة ، ولكنها تبين لنا أن الحقيقة البشرية أكثر تعقيدا من ذلك .

ففى ذلك السجن سينفذ حكم الاعدام فى أحد السجناء ، ومع أن المحكوم عليه بالاعدام لا يظهر على خشبة المسرح ، فانه ماثل دائما أمام ضمير المتفرج لا يبرحه لحظة واحدة . انه بطل المسرحية ، أو على الأصح أن الموت هو هذا البطل ، فالحراس والسجناء يشعرون معا بفكرة الموت هذه ، وهكذا تكمن النزعة الانسانية العميقة للمسرحية فى الشعور المشترك بين الجميع بهذا القلق المؤلم الذى يؤرق نفوس المقيمين فى السجن بغض النظر عن كونهم حراسا أو سجناء .

انه شعور مشترك أو هى وحدة فى الاحساس تزيل الفوارق بين الأوضاع ويستوى فيها الجميع على تفاوت ظروفهم ، ولا يلبث هذا الشعور المشترك أن يخلق بين الجميع اخاء لا اراديا يتخطى جميع الحواجز ولا يدرك أحد منهم كنهه أو جوهره . ولكن المؤلف يحمل المتفرج على أن يدرك أثره ومداه . ومن ثم يكشف لنا عن الحقيقة الأصيلة التى تجمع بين الناس جميعا . وقد يساعد ذلك على التقريب بين القلوب المتنافرة والمعسكرات المتطاحنة .

ففى الواقع لا يلبث أن يبدو أمامنا السجناء والحراس أناسا مصيرهم الموت ، وتوحد بينهم حقيقة معينة وتتحكم فيهم مشكلة واحدة أخطر بكثير من جميع المشكلات الأخرى .

ذلك هو المفهوم الأصيل الحقيقى للمسرح الشعبى ، كما يراه مسرح الطليعة ، فهو فى نظره مسرح الشعور المشترك فى مشكلة واحدة : ان تلك المسرحية مسرحية قديمة لو نظرنا الى قدم الحقيقة التى تعرضها والى المشكلة المتأصلة منذ الأبد التى تصورها بالمفهوم الفسيح للواقعية . وهى أيضا مسرحية حديثة لانها تروى قصة حدثت أخيرا فى سجن معين وفى بلد معين وفى فترة حديثة من التاريخ .

أما المذهبية أو « الأيديولوجية » فينفر منها مسرح الطليعة . وان عدم وجود « ايديولوجية » في المسرحية لا يعني خلوها من الأفكار ، بل على العكس أن الاعمال الفنية هي التي تكسب الافكار خصـبا ووفرة وليست (الايديولوجية) منبع الفن أو مصدره ، بل ان العمل الفنى هو ينبوع « الايديولوجية » وجميع الفلسفات ونقطة بدايتها ، اذ أن الفن هو الحقيقة الأبدية أما « الايديولوجية » فتنسيق للأحداث العرضية في رواية من الروايات وعرض للفكرة في صورة درس أخلاقي .

وقصارى القول ، أن مسرح الطليعة يرى أن العمل الفنى تعبير عن حقيقة يتعذر نقلها الى الناس ، ولكنه يحاول نقلهـا اليهم ، ذلك هو التناقض في الظاهر ، ولكنه الحقيقة في الجوهر .

٣ ـ يونسكو واللامعقول

هاجر « أوجين يونسكو » Eugène IONESCO الى فرنسا وهو لم يتجاوز بعد العام الثانى من عمره ، فقد ولد فى رومانيا سنة ١٩١٢ ثم نشأ فى مدارس فرنسا • وبعد أن أتم دراسته هناك عاد الى بوخارست ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة ١٩٣٦ ، ثم عاد بعد عامين الى فرنسا لاعداد رسالة فى الدكتوراه ، ولكنه سرعان ما زهد فى هذه الدراسة واستقر نهائيا فى باريس •

وفى سنة ١٩٥٠ قدم أول مسرحية له بعنوان « **المطربة الصلعاء** »• ولهذه المسرحية قصة غريبة تكشف عن نشأة مسرح الطليعة ومولد اللامعقول عند يونسكو :

فيروى لنا هذا الكاتب الذى لم تتجاوز شهرته عشر سنوات أنه فى سنة ١٩٤٨ لم يكن يفكر مطلقا فى أن يصبح مؤلفا مسرحيا ، انما كان يعتزم بكل بساطة أن يتعلم اللغة الانجليزية • وبالرغم من عدم وجود أية صلة بين الرغبة فى دراسة اللغة الانجليزية وبين التأليف المسرحى ، فان تلك الرغبة انتهت به الى كتابة مسرحيته الاولى « **المطربة الصلعاء** »

وتفسير ذلك أنه ليتعلم الانجليزية اشترى كتابا للمحادثة يستخدمه الفرنسى المبتدىء ليتعلم الالفاظ والعبارات الشائعة باللغة الانجليزية •

وأخذ يونسكو يدون العبارات التى تستهويه ليجيد حفظها • وعندما عكف على تلاوتها متأملا ، تعلم ، بدل الانجليزية ، حقائق مذهلة كان قد نسيها أو لم يفكر فيها جديا من قبل : فاكتشف مثلا أن فى الاسبوع سبعة أيام وأن « أرضية » الغرفة تحت أقدامنا وأن سقف الغرفة فوق رءوسنا ، الى غير ذلك من الامور التى بدت له فجأة مذهلة بقدر ما هى حقائق

لا جدال فيها . ومن ثم أدرك انه لا يدون عبارات انجليزية مترجمة عن الفرنسية انما يسجل حقائق عميقة وبديهيات أساسية .

لم يعدل يونسكو بعد هذا الكشف عن دراسة اللغة الانجليزية ، بل تابع قراءة قاموسه الصغير ، فلم يلبث أن اكتشف بعد الحقائق العامة ، حقائق أخرى خاصة : ذلك بأن مؤلف القاموس يلجأ بعد الدرس الثالث الى عرض حوار بين زوجين ، المسيو سميث ومدام سميث،ويتأمل يونسكو ما تقوله مدام سميث لزوجها فتخبره مثلا أن لهمـــا عدة أبناء ، وأنهما يقطنان ضاحية من ضواحى لندن ، وأن زوجها المسيو سميث يعمل كاتبا بأحدى الشركات ، وأن لهما خادما وصديقين همـــا المسيو مارتن ومدام مارتن ، ويسكن هذان الصديقان بيتا كبيرا يشبه القصر ، الى غير ذلك من المعلومات التى يضعها مؤلف القاموس لزيادة الحصيلة اللغوية عنـــد القارىء .

ولكن يونسكو يتأمل هذه المعلومات ثم يتساءل : هل المسيو سميث لا يعلم تمام العلم كل هذه الحقائق التى ترويها له زوجته ؟. ولكنه يجيب عن نفسه قائلا : ان من الخير أن نعيـــد الى أذهان الآخرين أمورا لعلهم نسوها أو لم يتأملوها تأملا كافيا .

ويوالى يونسكو قراءة القاموس بهذه العين الفاحصة المتأملة ليكتشف فى الدرس الخامس أنه عند وصول الصديقين ، المســـيو مارتن ومدام مارتن ، يقوم بين الشخصيات الاربع حوار شائق قوامه الحقائق المعقدة نسبيا : فمثلا يقول أحدهم : ان حياة الريف أكثر هدوءا من حياة المدينة ، فيجيبه الآخر : هذا صحيح ، ولكن تمتاز المدينة بحيوية أكثر ويزداد فيها عدد الحوانيت ووســـائل التسلية . وكلا الرأيين صحيح ، فيكتشف يونسكو من هذا الحديث أن هناك حقائق متضاربة ومتناقضة تعرض لنا كل يوم ، وهى مع ذلك تحيا جنبا الى جنب .

وهنا أحس يونسكو بما يشبه الوحى ينزل عليه ليقول له ان هدفه لم يعد دراســـة اللغة الانجليزية ، انما أن ينقل الى معـــاصريه الحقائق الاساسية التى كشف عنها ذلك القاموس .

ولمـــا كان الحوار بين أسرة سميث وأسرة مارتن يشـــبه الحوار المسرحى ، فعليه اذن أن ينهج الطريقة نفسها ويكتب مسرحية .

أخذ اذن يكتب مسرحية تعليمية على نمط الحـــوار بين الاسرتين

المذكورتين في قاموسه ، فلم يغير شيئا ، بل لم يستبدل بأسماء الاشخاص غيرها ، وتركهم يتحدثون بالعبارات نفسها ، ويقومون بالعمل نفسه أو «الجمود» نفسه ، اذ يرى يونسكو انه لاينبغى للمؤلف فى المسرح التعليمى أن يبتكر ما هو جديد ، أو أن يعبر عن رأيه الشخصى ، بل يجب أن يكون موضوعيا ويقنع بأن ينقل فى اتضاح وبساطة ، الحقائق والتعاليم التى تسلمها عن الآخرين ، لذا لم يفكر يونسكو فى أن يبدل شيئا أو يتناول بالتعديل والتغيير تلك العبارات التى تكشف فى دلالة واضحة عن الحقيقة المطلقة ٠

تلك هى الصورة الاولى لنص المسرحية كما بدأها يونسكو ٠ ولكنه أحس بظاهرة غريبة تسرى فى قلمه دون أن يدرى لذلك سببا أو تعليلا ، فأخذ النص يتبدل أمام عينيه ، ويتحول برغم أنفه ، ويتغير على نقيض ارادته ٠ فأخذت الجمل البسيطة تتعقد ، والعبـــارات الصافية تتعكر ، والالفاظ المضيئة يضطرب ضياؤها ، واذا بالسطور كلها تتحرك تلقائيا فى فساد وفوضى ٠ فيتبين أن حوار القاموس الذى حرص على نقله فى أمانة وعناية قد أصابه التشويه والخلل ، وأخذ الفساد يعبث بالحقائق البديهية ٠

فبدلا من أن يقول المستر سميث ان فى الاسبوع سبعة أيام ، يراه ينادى فى اصرار أن الاسبوع يتكون من ثلاثة أيام هى الثلاثاء والخميس ثم الثلاثاء !

ولم تلبث شخصيات المسرحية أن أصابها فقدان الذاكرة ٠ فبالرغم من أن أسرة سميث تلتقى دائما بأسرة مارتن فان أحدا من الاسرتين لايذكر الآخر ولا يستطيع التعرف عليه !

ثم تتوالى الانباء التى تثير القلق فى نفس القارىء أو المتفرج حين يعلن المستر سميث وفاة « بوبى واتسون» ، فلا يستطيع أحد أن يعرف من « بوبى واتسون » اذ يعلن لنا أيضا أن ثلاثة أرباع المدينة من رجال ونساء وأطفال وقطط وكلاب يحمل هذا الاسم !

ثم تظهر على المسرح شخصية جديدة تزيد من اضطراب الاسرتين ، وهى شخصية رجل المطافىء الذى قدم ليروى قصة الثـــور الذى أنجب عجلا ، وقصة الفأر الذى ولد جبلا ، ثم يستأذن فى الانصراف لانه على موعد مع حريق قد دون ميعاده فى مفكرته منذ ثلاثة أيام ، ويخرج الى عمله تاركا أسرة سميث وأسرة مارتن فى نقاشهما المختـــل ، فتتبادلان

عبارات خاوية من كل معنى وألفاظا لا رابط بينهـــا ، ثم يلجأ الاصدقاء الاربعة الى أن يستبدلوا بالعبارات والالفاظ مقاطع الكلمات فحسب ، ثم الحروف الساكنة أو المتحركة ، فيقوم بينهم شجار عنيف لا يدرى أحد له سببا أو تعليلا .

فماذا يقصد يونسكو بهذا كله ؟

انه يشير بذلك الى انهيار الحقيقة وسقوط بنيان الواقع . فلا غرابة أن أصبحت الالفـــاظ قشـــورا رنانة تجردت من أى معنى ، وصـــارت الشخصيات خاوية من كل حقيقة نفسانية ، فبدا العالم كله مضطربا ، وقد لفه ضياء شاذ غريب لم تألفه التقاليد ولا يقبله العرف الاجتماعى !

ومن ثم جاءت هذه المسرحية نقدا ساخرا للمسرحيات وكأنها « ملهاة الملهاة » أو « كوميديا الكوميديات » . وأحس يونسكو نفسه بعدم الارتياح الى ما كتب ، بل أحس بدوار وغثيان وهو يتساءل : أى شيطان حمله على الاستمرار فى الكتابة على هذه الصورة ؟ ولكنه حين أعاد تلاوة مسرحيته هذه أحس بعدئذ بالزهو والفخر ، اذ أدرك أنه قد كتب مايمكن أن يسميه « **مأساة اللغة** » . ثم أخذ يتلو تلك المسرحية على الاصدقاء الذين يفدون الى منزله ، فيغرقون فى الضحك ، وهكذا اطمأن الى أن مسرحيته تتضمن قـــوة هزلية عميقة ، فأقدم على عرضهـــا على احدى الفرق المسرحية فى باريس ، فنالت الاعجاب باستثناء مشكلتين : الاولى تتعلق بالعنـــوان ، والاخرى بخاتمة المسرحية .

أما مشكلة العنوان فكان يونسكو يعتزم تسميتها : «**ساعة اللغـــة الانجليزية**» أو «**حصة الانجليزى**» أو «**جنون بج بن**» ...

ولـــكن المخرج « نيقولا باتاى » اعترض على هـــذه التسميات التى توحى بأن المؤلف يضمر الســـخرية من المجتمع الانجليزى على حين أنه لا يقصد ذلك . ولما لم يصلوا الى عنوان آخر يطمئنون اليه فى الحال ، أشار يونسكو على الفرقة أن تبدأ فى التدريب وعمـــل « البروفات » فى انتظار الوصول الى عنوان يرتاحون اليه جميعا .

وحدث فى أثناء التدريب على التمثيل أن أخطأ الممثل فى القـــاء دوره ، فبدلا من أن يقول « المدرسة الشقراء » طبقا للنص ، زل لسانه أو خانته الذاكرة ، فقال « المطربة الصلعاء » فصـــاح يونسكو لتوه . « وجدتها ... » فكان العنوان «**المطربة الصلعاء**» .

ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختيـــاره لعنوان المسرحية ، أجاب : « لانه ليس بالمسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشــعر ! وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان ! » .

ثم جاءت مشكلة الخاتمة . فالمنظر الاخير للمسرحية شجار يشب بين أسرة سميث وأسرة مارتن ، ولكن كيف ينتهى هذا الشجار الى نتيجة ولا سيما أن أحدا لا يعرف له سببا أو هدفا ؟

كان يونسكو يتردد بين خاتمتين : الأولى هى أن تدخل الخـادم فى أثناء ذلك الشجار لتعلن أنه قد تم اعداد طعام العشاء ، فينسحب الجميع من على المسرح متجهين نحو غرفة الطعام ، وعندئذ يصيح اثنان أو ثلاثة أشخاص من بين المتفرجين يكون قد تم الاتفاق معهم على احداث هذا الهرج ، ثم يصعدون الى خشبة المسرح محتجين على هذه المسرحية الفاشلة ، فيأتى مدير المسرح ومعه ضابط الشرطة وبعض الجنود فيعدمون بالرصاص هؤلاء المتفرجين المتمردين ، ثم يشكر مدير المسرح ضابط الشرطة مهنئا اياه على هذا الدرس الذى يعلم المتفرجين حفظ النظام ، وفى أثناء ذلك يتقدم الجنود نحو بقية المتفرجين الجالسين فى القاعة ليأمروهم بالجلاء عن القــاعة ثم تسدل الستار .

ولم يكن يونسكو متحمسا لهذه الخاتمة، التى تبدو لنا شاذة وهزيلة، لسبب واحد وهو أنها تكلف المنتج أجر سبعة أو ثمانية أشخاص آخرين للقيام بعمل لايدوم أكثر من ثلاث دقائق .

لذا كان يؤثر خاتمة أخرى ، وهى أن تتقدم الخادم فى أثناء الشجار بين الأسرتين وتنادى : « هاهو ذا مؤلف المسرحية » فيصطف الممثلون فى احترام على الجانبين مصفقين للمؤلف الذى يتقدم فى سرعة ونشاط نحــو جمهور المتفرجين ، ملوحا بقبضة يده وهو يصيح فيهم : « أيها الأوغاد ! لن تفلتوا من قبضتى ! » ثم يسدل الستار .

خاتمتان غريبتان حقا ، ومن حسن الحظ أن المخرج والممثلين نبذوهما معا لأن مثــــل هذه النهايات لاتتفق مع فن التمثيل الرفيــع أو الاخراج المحترم .

ولما لم يصلوا الى خاتمة يطمئنون اليها جميعا ، استقرالرأى على الا تختتم المسرحية ، بل تستأنف من جديد .

فبعد الشجار الذى يشب بين الأسرتين تسدل الستار ، ثم يرفع من جديد على منظر البداية ، ويســـتأنف الممثلون تمثيل الفقرات الأولى من

المشهد الأول ، ليشعر المتفرج أنه فى حلقة مفرغة ، تسلمه النهاية الى البداية وهكذا .

ولابراز الطابع « اللا شخصى » للشخصيات ، أى أن كلا منهم يصلح أن يحل محل الآخر ، يقوم المسيو سميث وزوجه عند اعادة البداية ، بدور المسيو مارتن وزوجه ، ليتضح للمتفرج أنه لاتتميز شخصية عن الأخرى بأى طابع معين .

وعندما مثلت هذه المسرحيـة لأول مرة على المسرح « النكتامبيل » بباريس سنة ١٩٥٠ أدهش يونسكو مدى المرح والضحك الذى كان ينبعث من قلوب المتفرجين ، ثم جاء دور النقاد فتناولوا المسرحية بتحليل جدى ليروا فيها نقدا للطبقة المتيسرة من المجتمع الفرنسى بصفة خاصة .

ولكن يونسكو يقصد فى الواقع نقدا لعقلية « البورجوازية » ، عقلية هذه الطبقة التى أغلقت عليها التقاليد كل سبيل الى التجديد أو الابتكار فانحصر تفكيرها داخل اطار الآراء المطروقة المبتذلة ، واقتصرت لغتها على الشعارات المألوفة الخاوية من الحياة أو المعنى ، ولهذا السبب حرص يونسكو على ابراز الآلية فى أفواه الشخصيات ، فالنص يتكون من عبارات معروفة جاهزة،تتبادلها الشخصيات فلا تصل بها الى أية نتيجة. فأشخاص هذه المسرحية يتكلمون لمجرد الكلام ، فهم لا يتحدثون للتعبير عن احساس شخصى بشىء ما ، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية ، ولا أحد منهم يتميز بشىء خاص دون الآخر ، فجميعهم غارقون فى آلية الحيـــاة اليومية ، والعبارات المحفوظة التى يفوه بها الانسان دون أن يعنى مايقول أو يفكر فيما يقول ، فهم أشخاص لايعرفون كيف يتكلمون لأنهم لايعرفون كيف يفكرون. وهم لايعرفون كيف يفكرون لانهم لايعرفون كيف ينفعلون. فلا عواطف لديهم ولا انفعالات خاصة .

ومن ثم ليس للفرد منهم كيان خاص به ، انما يستطيع كل منهم أن يصبح أى فرد وأن يصير أى شىء ! .

لذا لجأ المؤلف فى الخاتمة ، عند اعادة تمثيل بداية المسرحية ، الى احلال مارتن محل سميث وبالعكس ، دون أن يختل شىء فى المسرحيـــة ودون أن يشعر أحد بأن أى تعديل قد مس النص أو الشخصيات .

وهكذا جاءت هذه المسرحية محاولة للمسرح التجريدى أو المعنـوى الذى لا يعنى بالمنـاظر ولا بما يملأ فراغ المسرح . حتى شخصياته لا شخصية لها ، انه مسرح ينـاهض المسرح الفلسفى وينـاقض المسرح

« الايديولوجى » أو العقائدى ، كما يناقض أيضا المسرح النفسانى أو الواقعى أو الاجتماعى بل وأى مسرح آخر ٠

هذا لانه مسرح حر ، أى متحرر من كل شىء ، لا يستهدف ســـوى ابراز الحقائق الخفية أو المنسية ٠

ولعله من المتعذر على الممثلين أداءالأدوار فى مثل هـــذه المسرحيات ، فالشخصيات لا طابع لها : انها كائنات بلا وجه ومن ثم بلا تعبير ، انهــا اطارات فارغة يتعين على الممثل أن يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه٠

كما يتسنى له أن يصب فى الكلمات المجردة من المعنى ، وفى الألفاظ التى لا صلة بينها ٠٠٠ ما يشاء من روح هزلية مرحة أو يطبعها بطابع المأساة الأليمة ٠

وقصارى القول لا يستطيع الممثل أن يؤدى دور شخصية معينة كما اعتاد أن يفعل فى المسرحيات الاخرى ، انما عليه أن يكون هو نفسه ، وهذا أمر شاق ، فمن العسير على الممثل الذى ألف أن يتقمص شخصيةأخرى أن يمثل شخصية نفسه ٠ وهنا تكمن الصعوبة فى اخراج وتمثيــل هـــذه المسرحيات ٠

وتمتد هذه الصعوبة من التمثيل الى النقد ، فكل مسرحيات يونسكو تتحدى جميع الأساليب المعروفة فى دراسة النصوص وتحليلها والتعليق عليها ، ذلك بأنها لا تخضع لأية قاعدة منطقية ٠ فالناقد الذىيتصـــدى لاحدى مسرحيات يونسكو ليتناولها بالهجوم أو المديح انما يتعرض هــو نفسه لان يصبح شخصية من شخصيات يونسكو ، يدور فى فراغ يثير الضحك ويبعث على السخرية ٠

ولقد وقعمعظم النقاد فى هذا الشرك،وحاول أحدهم «جاكلومارشان» أن ينجو منه بأن قال : « ان مسرح يونسكو هو آخر ما وصل اليه مسرح ما بعد الحرب من غرابة وطابع فطرى ، فهو يعرض ما يعرض بصورة طبيعية الى حد لا نرى معه أين يكمن التحدى الذى يواجه به عقــولنا ؟ فحين أجلس فى مقعدى كمتفرج أو قارىء أمام يونسكو ، لا أســـتطيع أن أستنبط ماذا سيقول ، ولا يسعفنى الحدس والتخمين لمعرفة الضربات التى سيوجهها الى ! فلا أعلم مصدرها ولا فى أى مكان ستصيبنى ؟ انما أحس أننى الهدف لضرباته وأتبين مسرورا أنه أمهر الرماة ، لكننى لست أدرى هل له أسلوب معين فى الاصابة وتسديد الضربات فى قوة واحكام وسرعة تثير الدهشة ؟ » ٠

٤ ـ مسرحية الكراسى

كتب يونسكو فى سنة ١٩٥٢ انه يشعر فى بعض الأحيان أن العالم يبدو فى نظره خاليا من المعنى وتبدو له الحقيقة غير حقيقية والواقع غير واقعى. وان هذا الشعور بعدم الواقعية وبعدم حقيقة العالم يدفعه الى البحث عن الحقيقة الأصيلة التى نسيها الجميع ، تلك الحقيقة التى لم نجد لها اسما بعد والتى لايشعر بكيانه هو خارج اطارها . لقد أراد أن يصورها ويعبر عنها عن طريق شخصيات مسرحياته ، تلك الشخصيات التى تجوب شاردة تتخبط فى اللامعقول وفى المتناقضات لا تحمل فى ذاتها شيئا سوى الآلام والندم ، والاخفاق والفشل، وخواء حياتها الشاغرة . ولكن حين تبدو الكائنات غارقة فى اللامعقول وفى عدم الادراك فانها تصبح مثار السخرية ولا تتأثر عواطفنا بالامهم التى يغرقون فيها بصورة تبعث على الملل والتهكم منها .

ولما كان العالم يبدو له غامضا غير مفهوم فانه ينتظر نورا يفسر له هذا الغموض ، ويأمل أن يأتيه هذا النور من تخبط شخصياته فى عالم غير عالمنا ، ومن منطق غير منطقنا ، وفى لغة غير لغتنا .

قدم اول مسرحية له « المطربة الصلعاء » سنة ١٩٥٠ ، تلتها مسرحية « الدرس » سنة ١٩٥١ ، ثم بدأ يكتب مسرحيته الثالثة فى يونيو عام ١٩٥١ . وهى مسرحية «**الكراسى**» التى نعرض لها ببعض التفصيل فى هذا المقال نظرا لأهميتها مستندين الى أقوال يونسكو نفسه .

حين خطرت له فكرة هذه المسرحية كان يعتزم تسميتها «الخطيب» باعتباره الشخصية الرئيسية بين شخصيات المسرحية الثلاث وأن الستار يسدل على هذا الخطيب فى ختام المسرحية وكانت فكرة الختام واضحة فى ذهنه قبل نضج التفاصيل السابقة على الختام .

كان يجلس الى مكتبه ليفكر فى هذه المسرحية « فيرى » فى وضوح تام الشخصيات « غير المرئية » ولكن يتعذر عليه أن يسمعها تتكلم أمامه. انه يريــد أن يعبر عن الفــراغ والخــواء عن طريق اللــغة والحــركة « والاكسسوار » . يريد أن يعبر عن وجود شخصياته عن عدم الوجود ! وينشد من حضورهم التعبير عن الغياب أو عدم الحضور . والى جانب ذلك يريد أيضا أن يعبر عن ألوان الأسى والندم وعن عدم واقعية الواقع أو عدم حقيقة الحقيقة ، وكأنه بذلك يريد أن يرجع الى أصل الكــون قبل أن يصير الى ما هو عليه الآن ، الى حالة الاضطراب والتخبط التى يسميها الفلاسفة « العماء » .

تلك هى الصورة التى كانت ماثلة أمامه حين أقــدم على تأليف «الكراسى» . أما الأصوات ، فقد جاءته بعد الصورة ضوضاء وضجيجا ينبعث من العالم أو من حطــام العالم الذى لا يلبث أن يتلاشى ويصير دخانا وانغاما وألوانا سرعان ماتتبدد الواحدة تلو الآخرى ، أما أساسات هذا العالم فتنهار بدورها أو على الأصح تتمزق وتتحلل الى عنــــاصرها الأولى أو تذوب فيما يشبه الليل البهيم أو فى وهج من النــور يخطف الأبصار ، ويبهر العيون .

ثم تتبلور أخيرا هذه الأصوات فى مخيلته ليجد أنها ضوضاء هذا العالم ، ضوضاؤنا نحن المتفرجين .

تتضارب الآراء حــول هذه المسرحية وكل منها صحيــح اذ أنها مسرحية تتســـع لتعليقات متناقضة ، ولا يمكن الجزم بصحة احداها دون الأخرى .

فعلى خشبة المسرح لا تجد شيئا سوى مجموعة من الكراسى التى لا يجلس عليها أحد. أما شخصيات المسرحية الثلاث ، العجوزان والخطيب فكأن لا وجود لهم : فالعجوزان يخرفان والخطيب لا قيمة لوجــوده ، وكأن الشخصيات الثلاث غير مرئية مثل بقية الشخصيات غير المرئية التى يفكر فيها يونسكو لتظهر فى هذه المسرحية ، فهذه وتلك موجودة دون وجود حقيقى ! فهى من قبيل الأحلام ، ووجودها أشبه بما هو موجود فى طيف الخيال ! وكان يونسكو يتمنى ألا تظهر اية شخصية على خشبة المسرح ، ولكن أنى له أن يقدم مسرحية دون شخصيات ؟

غير أن الشخصيات الثلاث التى نراها فى **الكراسى** ليست ســوى المحور لبنيان متحرك ، معظمه غير مرئى وبقيته عابرة وقلقه ومصيرها الى زوال ، مثلها فى ذلك مثل العالم نفسه. وبالرغم من أن هذه الشخصيات

غير واقعية فانها نقطة ارتكاز لا غنى عنها لهذا البناء . وان كان يونسكو نفسه لا يستطيع أن يحـدد مدى الواقع وغـير الواقع على مسرحه أو الفرق بين المرئى وغير المرئى فى مسرحيته فانه يعتقد أن هذا «اللاشىء» الذى على المسرح هو جمهور الناس ، فسيان عنده أن يقول : ان على خشبته لا نجد شيئا ، أو نجد جمهرة من الناس . ولقد حدثه صديق له فى هذا الامر قائلا : « اذن فالامر بسيط ، انك تود أن تقول : ان العالم خلق ذاتى من تفكيرنا وليس خلقـا موضـوعيا بل هو ناشىء عن نزوة تفكيرنا ! » فأجابه يونسكو : «أجل نزوة تفكيرنا ، لا تفكيرى أنا وحدى ، اذ كنت أتوهم اننى ابتكر لغة جـديدة واذ بى أتبين أن النـاس جميعا يتكلمون هذه اللغة » .

ويمضى يونسكو فى تفسير معنى الشخصيات غير المرئية فيقول : لعلها التعبير عن حقيقة لم تنضج بعد فى الخيال والتصور ، أو هى ثمرة ذهن أضناه الاعياء فلم يقو على التحليق فى عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذى يريده ، فغلبه الاعياء والوهن واستأثرت به فكرة عدم وجود اى شخص أو شىء ، وغلبت عليه صورة العدم والموت .

وينتهى بذلك يونسـكو الى ان يرى فى المسرح خـير مكان يمكن الا يحدث فيه شىء والا يوجد فيه احد ، وهكذا طابت له عبارة كتبهـا « جيرار دنيرفال » Gérard de Nerval فى كتـابه « نزهات وذكريات » يقول فيها « ان العالم صحراء بيداء ، آهلة بالاشـباح التى تبعث أنين الشكوى ، فالعالم يدندن بأغانى الحب على حطام العـدم ، عدمى أنا ! » ويعلق يونسكو على هذه الصورة قائلا : انها تفسر نهاية « الكراسى » .

لعل هذا التردد من جانب يونسكو فى تفسير عمله وشرح مفهومه لمسرحه ولشخصياته يوحى باضطراب عقلية يونسكو أو تخبطها فى عالم المسرح . هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة ، فيونسكو يعلم تمام العلم ما يريد ان يحققه على المسرح ، بل انه يأبى أن يتناول المخرج عمله بالتبـديل أو التنقيح بحجة الضرورات الفنية أو كسب الجمهور !

ولقد حدث أن اختلف مع مخرج مسرحية « الكراسى » عند اخراجها لأول مرة فى أواخر سنة ١٩٥١ وأخذ عليه فى حدة وسخط أنه انحرف بالمسرحية عن الاتجاه الذى أراده لها انحرافا يشوه مدلولها وغايتها .

فكتب يقول له :

« لقد تبينت بعد افتراقنا اننا ضللنا الطريق ، أى أننى تركتك تنحرف بى الى مسلك خاطىء ابتعد بنا عن جوهر المسرحية فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك .فغابت نفسى عن ناظرى. وهذا يجعلنى أجزم بأنك لم تفهمنى على الاطلاق فى «الكراسي» ، ان الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد اردت أن تشد المسرحية اليك على حين أنه ينبغى لك أن تستسلم لها ، فواجب المخرج أمام المسرحية أن يلغى شخصيته مكتفيا بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة ، دون تحريف . أما المخرج المغرور الذى يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجا . على حين أن مهنة المؤلف تطالبه على العكس بأن يكون مغرورا . لا يتقبل أى تدخل من الآخرين ، مكتفيا بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من أهم أسباب أزمة المسرح هو وجود المخرجين المتعجرفين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الأزمة فى أنهم يكتبون مسرحية ما ، ولكنهم يكتبون دائما أبدا المسرحية نفسها فى قالب لا يتبدل ، وفى صورة تختلف تمام الاختلاف عما أراده المؤلف .

« ومن المخرجين فئة أخرى تظن أنها تجد فى احدى الروايات بذورا طيبة ، فترى من واجبها العمل على تنميتها أو تلمس نزعة أو اتجاها معينا فتعمل على ايضاحه أو ابرازه ، أو تلمح بداية تبشر بالخير فتهم بمساعدتها على شق طريقها ..

« هذه وغيرها أمور تكشف لدى المخرج عن أبعد مراتب الكرم أو الكبرياء ، اذ أنه يتوهم بذلك أن جميع المسرحيات التى تقدم له هى دون مستواه » .

ثم يستطرد يونسكو قائلا : « ليست هذه هى الحال معك أو معى فيما يتعلق « بالكراسى » . فأرجوك متوسلا أن تخضع لهذه المسرحية. فلا تنقص شيئا من ألوان تأثيرها ولا تقلل من عدد الكراسى مهما بدا كبيرا ، ولا من عدد دقات الجرس التى تؤذن بوصول ضيوف غير مرئيين ، ولا تحذف شيئا من أنين المراة العجوز التى أريد أن تنوح وتنتحب مثل الندابة أو النائحة المأجورة ! .

وقصارى القول أود أن يكون كل شيء مغالى فيه واليما وصبيانيا فى غير ما رقة أو تهذيب ! فان أشنع خطأ هو الرغبة فى صقل المسرحية

كما تفعل عند صقل أداء الممثل ، لذا أرجوك أن تستسلم الى حين ، لتدع المسرحية تصقلك فى قالبها » .

وبالرغم من طول هذه الرسالة التى بعث بها يونسكو الى مخرج «الكراسى» ، فاننا نحرص على أن نوردها كاملة لما تتضمنه من آراء شائقة فى فن الاخراج كما يراه يونسكو . فنراه يقول أيضا لمخرج مسرحيته :

« حين تدهش لفقرة من الفقرات أو تبدولك الفقرة كالحشو الثقيل أو تظنها فى غير وضعها أو لغوا لا قيمة له ، أرجوك ألا تطمئن الى أول رغبة تساورك وهى حذف مثل هذه الفقرة ، بل اجتهد على العكس أن تجد لها مكانا وأن تدمجها فى ايقاع الجو المسرحى للرواية ، اذ أن مثل هذه الفقرة لها ولا شك مكانها ، كما أن لها معنى لعلك لم تدركه بعد لأنك لم تتنفس بعد هواء المسرحية ولم ينبض قلبك بعد بنبضات قلب المؤلف .

ففى أحيان كثيرة — بل وأكثر مما تظن — يتبين أن الفقرات التى يود المخرج حذفها أو اضافتها انما تدل على عدم فهم المسرحية وتنقلب بها الى عكس مدلولها ، أو هى على الأصح تعبير عن ارادتين أو نظرتين تلغى كل منهما الأخرى . فأجدر بالمخرج أن يخضع للعمل المقدم له ، ففى هذا الخضوع يكمن الاعتداد الحقيقى والكبرياء الصحيحة . أما عبارة «اننى أفهم عملى أحسن منك» التى يلقى بها المخرج أحيانا فى وجه من يعارضه، فانها لا تدل الا على غرور يجافى فن الاخراج الأصيل ويتنافى مع روح المخرج الموهوب الذى يدرك أن كبرياءه تأتى فى المرتبة الثانية ،وهى أكثر المراتب دقة وحساسية .

« وقد يحدث أحيانا أن المؤلف لا يوضح آراءه وضوحا تاما ، ولكنه بالرغم من ذلك يفهم نفسه خيرا مما يفهمها المخرج ، فما يحسه بالفطرة والسليقة دائما صادق لا يخيب ، طالما أنه مؤلف أصيل . فالكاتب المسرحى الأصيل يحمل المسرح بين جوارحه وفى طيات قلبه الى حد يصبح معه التأليف المسرحى أسلوبه الفطرى فى التعبير . »

ثم يشرح يونسكو للمخرج مغزى الفقرات التى كان يطلب اليه حذفها فيقول له :

« ان الفقرات التى كنت تريد منى حذفها هى بالضبط العبارات

التى ألجأ اليها للتعبير عن اللا معقول ، وفراغ الحقيقة ، وخواء الواقع ، وخلو اللغة من المعنى ، ونزوات الفكر البشرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهى تستخدم بصفة خاصة فى حشو خشبة المسرح بهذا الفراغ وفى أن تلف عدم وجود الاشخاص بملابس من الكلمات ، وفى أن تسد فجوات الحقيقة وثغراتها المتعددة ، اذ لا ينبغى أن ندع العجوزين يتكلمان الا عن « وجود عدم الوجود » فيجب أن يشيرا دائما أبدا الى عدم الوجود هذا ويبرزانه فى كل كلمة وهمسة . والافلا يمكن مطلقا الايحاء بعدم الواقعية . أو لكيلا يفشل اخراجك ولكيلا تصبح «الكراسى» شيئا آخر غير «الكراسى» يجب أن نخلق عدم الواقعية بالتناقض بين المرئيات. كما يجب الاكثار من الاشارات والحركات ، والالتجاء الى التعبير بهذه الاشارات وتلك الحركات كلما أمكن ذلك ، ثم استخدام مؤثرات الضوء والصوت والاجسام التى تتحرك والابواب التى تنفتح ثم توصد لتنفتح من جديد ، فتخلق هذا الفراغ وتجعله يزداد ويكبر حتى ينخر فى كل شىء ويأكل كل شىء .

فلا يمكن أن نخلق عدم الوجود الا اذا أقمنا الوجود نقيضا له . وليس من شـــأن هذه الامور كلها أن تخل بحركة المسرحية ، فجميع الاشياء والاجسام التى تتحرك هى نفسها حركة هذه المسرحية ، ولعل هذه الحركة ليست هى التى تراها انت أو لعلك لم تدركها بعد .

وربما تتساءل : لماذا نرى الخطيب ولا نرى الشخصيات الأخرى التى تتدفق على خشبة المسرح ؟ هل للخطيب وجود حقا ؟ وهل هو حقيقى ؟ وللاجـابة عن ذلك أقول انه لا وجـود له أكثر أو أقل من الشخصيات الأخرى التى لانراها . انه غير مرئى مثلهم تماما بالرغم من اننا نراه . انه موجود مثلهم وغير موجود مثلهم ، انه حقيقى مثلهم وغير حقيقى مثلهم ، لا أكثر ولا أقل . غير أنه لا غنى لنا عن وجوده المنظور ، فيجب أن نراه وأن نسمعه بما أنه آخر من يبقى على خشـــبة المسرح ولكن وجوده المرئى هذا ليس سوى عرف تفرضـــه تحكمات النزوة ، وتمليه صعوبة فنية لا سبيل الى تحاشيها أو ايجاد حل آخر لها .

ولا غضاضة فى أن تعتبر عدم رؤية الشخصيات الأخرى عرفا هو الآخر تفرضــــه تحكمات النزوة ، بل كان من الممكن أن نجعل جميـــع الشخصيات مرئية لو اننا وجدنا السبيل الى أن نبرز على المسرح فكرة جوهرية ، وهى أن وجود هذه الشخصيات غير ملموس .

وفى ختام المسرحية يجب أن يصبح هذا كله مثيرا كل الاثارة فى صورة تضلل العقل وتجافى المنطق . فبعد اختفاء العجوزين وبعد خروج الخطيب ، يجب ان يكون المشهد الاخير طويلا ويجب أن نسمع لفترة طويلة الهمس والتمتمة ، وأصوات المياه والرياح وكأنها تنبعث من لاشيء، تنبعث من العدم .

فهـــذا من شأنه أن يجنب المتفرجين خطر الوقوع فى اســـاءة فهم المسرحيـــة فيفسروها أيسر تفســـير ويخطئوا بذلك أشنع خطأ . فلا ينبغى أن يقولوا مثلا : ان العجوزين مجنونان أو مخرفان يتكلمان فى شرود وهذيان ، كما لا ينبغى أن يتسنى لهم القول بأن الشخصيات غير المرئية ترمز بكل بساطة الى الندم والى الذكريات الكامنة فى قلب العجوزين فقد يكون هذا صحيحا الى حد ما ، ولكن لا أهمية اطلاقا لهذا كله ، فهدف المسرحية بعيد عن ذلك كل البعد ، فالسبيل الذى يمنعهم من أن يكسبوا المسرحية مغزى نفسانيا أو معنى معقولا منطقيـــا كتلك المعانى المألوفة المبتذلة، هو أن تظل الاصوات والهمسات والضوضاء وعلائم الوجود غير الملموس قائمة أمامهم كمتفرجين ، حتى بعد خروج الشخصيات الثلاث المرئية ، اذ أن جمهرة غير الموجودين يجب أن تكتسب وجودا مستقلا موضوعيا .

« والمسرح المعاصر يكاد يكون نفسيا فحسب ، أو اجتماعيا أو ذهنيا أو شاعريا ، أما مسرحية « الكراسى » فهى محاولة تدفع بالدراما الى ما وراء حدودها الحالية . »

وفى ختام رسالته يضيف يونسكو حاشية يقول فيها :

« يجب على العجوزين أن يحضرا الكراسى دون أن يفوه أحـــدهما بكلمة . ويجب أن تطول هذه الفترة أيضا ، وعندئذ يجب ان تكتسب حركاتهما طابعا يكاد يشبه رقص الباليه وتصحبها موسيقى « فالس » خافتة جدا . »

اننا لا نتعرض للحكم على آراء يونسكو فى الاخراج والمخرجين ، انما يعنينـــا أن نبرز مدى ايمـــانه بمسرحيته ومدى حرصه على عدم المساس بنصه وعباراته ، واهتمامه بالدقائق الصغيرة والمؤثرات التى قد تبدو للآخرين ثانوية .

ولا يكف عن متابعة مسرحيته بعد تمثيلها المرة تلو المرة ، ويرعى

اخراجها رعاية دقيقة كلما تغير المخرج أو طرات له فكرة جديدة تعين على ابراز جوهر المسرحية بصورة أكثر وضوحا ٠

فالفكرة الجوهرية فى « الكراسى » هى الفراغ ذاته ، أو عـــدم الوجود وعدم الحضور وهذا هو ما يجب أن يبرز فى ختام المسرحية ٠ لذا أرسل يونسكو خطابا فى يناير سنة ١٩٥٢ يطلب فيه الى المخرج ان يدع الستار تسدل بعد فترة طويلة من انتهاء الخطيب من رسالته وفشله فى القدرة على الكلام ٠

فبعد أن يخرج الخطيب يصبح الضوء خافتا ، تماما كما كان عنـد بدء المسرحيـــة ، ويظل المتفرجون لا يرون على المسرح ســوى الكراسى الشاغرة فى فراغ المنظر الذى يزدان بأوراق الزينة العديمة القيمة ، مما يوحى بالكآبة واضطراب النظام والفراغ الذى يسود قاعة الحفلات بعد انتهاء الحفل ٠ وبعد هذا كله تبدأ الكراسى والمنـاظر و « اللا شىء » فى الحياة ، فتدب فيها الحياة بصورة لا يمكن شرحها أو تفسيرها ٠

ويحرص يونسكو حرصا شديدا على تحقيق هذه المؤثرات التى تتخطى حدود العقل وتحدث اضطرابا فى المنطق لتبدو معقولة فى عالم اللا معقول ، فهذا هو الهدف الذى ترمى اليه مسرحيته ، وذلك هو الأثر الذى يود أن تنطبع به جماعة المتفرجين ٠ فخاتمة « الكراسى »تعنيه اكثر من بقيتها وهى التى أوحت اليه بكتابة هذه المسرحية ، بل انه كتبها من أجل هذه الخاتمة فحسب !

٥ ـ مسرحية الخرتيت

ان رغبـة المؤلف فى مسايرة
عصره دليل على أنه تخلف عنه
(يونسكو)

لقد هال يونسكو وراعه ما لمس وشاهد فى مجرى حيـــاته من مظاهر ما يسمى « تيار الفكر » وتطوره العاجل كالوباء ، فالناس سرعان ما يستسلمون لمبدأ جديد أو عقيدة جديدة ويتعصبون لها ، ومثل هذا التطور يسميه أساتذة الفلسفة أو الصحفيون المتفلســـــفون « اللحظة التاريخية الأصيلة » .

وتتسم هذه اللحظات بصمت ذهنى أو شلل فكرى من جانب عامة الناس ، وصرع جنونى بين من ينادون بالشعارات المزيفة واذا ما تعـذر على أى انسان أن يشاركهم فى رأيهم الذى ملك عليهم نفوسهم فجأة ، أو اذا ما لم يستطع فرد أن يتفاهم معهم فسرعان ما يشـعر فى قرارة نفسه أنه يحيا بين وحوش مرعبة ، مع خراتيت تتسم بسذاجة هـذه الوحوش وضراوتها ، ولا تتردد فى أن تفتك ــ بضمير مستريح ــ بكل من يختلف معها فى التفكير !

ولقد أثبت التاريخ ابان الحرب العالمية الثانية أن الذين يتحولون هكذا الى خراتيت لايشبهونها فحسب، بل يتحولون حقيقة الى خراتيت. ومن الجائز جدا ــ بالرغم من أن هذا قد يبدو غريبا وشـــاذا ــ أن تضىء الحقيقة فى بعض الضمائر الفردية لتناهض ما يزعمـــون أنه « مجرى التاريخ » ، وتفند ما يسمى « أسطورة التاريخ » أو « خرافته » وتقف هذه الضمائر وحيدة منعزلة ، لتمثل الضمير العالمى تجاه التيار العارم الذى يجرف الآخرين .

تلك هى الفكرة الجوهرية فى مسرحية «الخرتيت» . أما عن بنيانها فقد جاءت أطول من مسرحيات يونسكو الأخرى .

ولكنها احتفظت بالقالب التقليدى المعروف،اذ يحترم فيها يونسكو قواعد المسرح الرئيسية : فالفكرة بسيطة ، وتطور الاحداث أيضا بسيط واضح ، ثم ينتهى بالفشل والاخفاق !

ولقد أوحى الى يونسكو بفكرة هذه المسرحية ما علمه من أحد أصدقائه الأدباء « دنيس دى روجيمونت » الذى كان فى نورمبرج بألمانيا سنة ١٩٣٨ فشاهد مظاهرة نازية هناك · ويروى أنه كان واقفا وسط الجماهير الغفيرة فى انتظار وصـول هتلر · وبعد أن طال الانتظار وصـل أخيرا الفوهرر ، وما أن لمحه الناس تحوط به حاشيته ، حتى استولت عليهم جميعا حمى هستيرية ، فأخذوا يصفقون فى جنون لا شعورى لذلك الرجل المشئوم · وأخذت موجة الهستيريا تتفشى وتعلو كمد البحر كلما اقترب هتلر من مكان الاجتماع ·

كان هذا الكاتب مدهوشا فى أول الأمر لهذا الهذيان ، ولكن حين مر موكب الفوهرر بجانبه ، وبلغت الهستريا أشدها ، أحس كأنما تيار كهربى يسرى فى أوصاله ويتهدده بأن يصعق ذهنه ويجرفه مع الآخرين ، ولكنه شعر بقوة مضـادة تصـعد من أعماق نفسه لتقاوم تلك الحماسة السحرية ·

ويذكر ذلك الكاتب أنه أحس عندئذ بحالة من القلق ، وأنه يعيش فى وحدة موحشة وسط تلك الجماهير الغفيرة · سرت فى جسمه قشعريرة ، وانتصب شعر رأسه فى اضطراب وحيرة ، وأدرك معنى ما كانوا يسمونه عندئذ « الشناعة المقدسة » ·

لم يكن ذهنه هو الذى يقاوم ذلك التيار العام ، ولم يسعفه تفكيره بالحجج والبراهين المعارضة ، انما كان كيانه بأسره وشخصيته بأكملها هما اللذان ينتفضان ويقشعران ! ·

أنصت يونسـكو متأملا الى هذه الرواية فكانت نقطة البداية فى مسرحية « الخرتيت » وأدرك أنه يستحيل على الانسان حين تغمره المبادىء والشعارات « الذهنية » والدعايات المختلفة ، أن يقدم فورا تعليلا لرفضه اياها ، ومن الجائز أن تواتيه الحجج متأخرة فيما بعد لتؤيد هذا الرفض وتدعم تلك المقاومة المضطربة ، النابعة من الداخل ، ولكنه لا يجد لساعته سوى رد الروح ــ لا العقل ــ يلقى به فى وجه ذلك التيار العارم ·

وعرض ذلك فى مسرحية « الخرتيت » ، اذ يقاوم البطل «بيرنجيه» هذا التيار ، أو « داء الخرتيت » كما يسميه يونسـكو ، دون أن يدرى ساعة رفضه ومقاومته السبب الذى من أجله يقاوم ذلك التيار · ويرى فى هذا المسلك دليلا صارخا على أن تلك المقاومة أصيلة وعميقة ·

ويقينا ان الذى أوحى الى يونسكو بشخصية « بيرنجيه » هو ذلك

الكاتب الذى شاهد موكب هتلر فى نورمبرج : فيتسم الاثنـــان بسمات عدة مشتركة ، أهمها الحساسية ضد الاندفاع الجماهيرى الذى لا يستند الى أى منطق .

ان مسرحية « الخرتيت » هى بلا شك ضد النازية ، وتهـــدف الى مقاومة الهستيريا الجماعية ومكافحة تفشى تلك الأوبئة الذهنية التى تتستر وراء قناع العقل والافكار التى ليست سوى أدواء جماعية خطيرة ، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية .

واذا ما تبينا أن التاريخ يهذى ، وأن أكاذيب الدعايات تحـاول أن تخفى التناقض بين الواقع وبين « الايديولوجيـــات » التى تساند تلك الدعاية ، فهذا يكفى لان نتجنب السقوط فى قبضة ذلك المنطق « غـير المعقول » ونفلت من جنون الهستريا وحمى الدوار .

وفى يناير سنة ١٩٦٠ عند تقديم « الخرتيت » على المسارح ، رغب يونسكو فى تحليل مسرحيته بصورة خفيفة تفسر بعض جوانبها للجمهور ولجأ الى تخيل حوار بينه وبين نفسه ، نقتطف منه بعض الفقرات :

ـ نفسى : لخص لى فى بساطة موضوع مسرحية «الخرتيت» .

ـ أنا : كلا ! هذا طلب غير معقول وغير شائق . هـــذا الى أنه من العسير على الانسان أن يروى أو يحكى مسرحية من المسرحيات ، فالمسرحية قبل كل شىء أداء وتمثيل ، أما الموضوع فليس سوى حجة يتذرع بها الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية ، فالموضوع بالقياس الى المسرحيـة أشبه بالنوتة الموسيقية بالقياس الى الأداء أو الحفل الموسيقى .

ـ نفسى : قل لنا مع ذلك شيئا عنها !..

ـ أنا : كل ما يمكننى أن أقوله لك هو أن « الخرتيت » هو عنوان مسرحيتى المسماة «الخرتيت» . وأن «الخرتيت» قصة خراتيت كثيرة ، و «ازدواج» القرون يميز بعضهم ، «ووحدة القرن» تميز بعضهم الآخر .

ـ نفسى : (تتثاءب) اذن فسوف تبعث الملل فى نفوس الناس !

ـ أنا : أرجوك ألا تظن لحظة واحدة أننى أعتزم تسليتهم أو الترويح عنهم ! اننى أقدم مسرحا تعليميا تهذيبيا !

ـ نفسى : انك تدهشنى بهذا الـكلام ! ألم تكن حتى هـــذه الايام الاخيرة العدو اللدود لهذا اللون من المسرح ؟

ــ أنا : لا يمكن للانسان أن يقدم مسرحا تهذيبيا أو تعليميا ان كان جاهلا • لقد كنت جاهلا ، على الأقل ببعض الاشياء ، حتى منذ شـــهور قليلة • فأخذت أجد وأعمل ، والآن أعلم كل شيء وأعرف كل شيء ، تماما مثل المسيو سارتر والهه وشيطانه ! أعرف كل شيء ، بل وأشياء أخرى كثيرة أيضا ، وعندئذ فقط يمكن المرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب • والا كان مدعيا وهذا لا يليق بالمؤلف •

ــ نفسى : وهل حقا تعرف كل شيء الآن ؟

ــ أنا : يقينا ، فمثلا أعلم الآن جميع ما تفكرين فيـــه • فما الذى تعرفيه أنت ولا أعرفه أنا ؟

ــ نفسى : اذن فأنت تكتب مسرحا تهـــذيبيا تعليميـــا ، أى ان مسرحك ضد البورجوازية (أى الطبقة المتوسطة المتيسرة) •

ــ أنا : هذا صحيح تماما : فالمسرح البورجوازى مسرح سحرى ، يسلب عقل المتفرجين ، اذ يطلب اليهم أن يندمجوا مع أبطال الروايةليجد كل منهم شبيها لنفسيته على المسرح،فهو اذن مسرح الاندماج والمشاركة• أما المسرح التعليمى فهو نقيض البورجوازى ، ومن ثم لا يطالب بالاندماج والمشاركة ــ فالجمهور البورجوازىيستسلم للمناظر والاحداث على عكس الجمهور الشعبى الذى يتسم بعقلية أخرى ، اذ يقيم بينه وبين أبطـــال المسرحية التى يشاهدها مسافة كبيرة • وهكذا تتسنى له مشـــاهدة المسرحية فى وعى وبصيرة يقظة ، والحكم عليها حكما موضوعيا •

ــ نفسى : هذه آراء غريبة !

ــ أنا : أود أن أقول لك اننى وفقت تماما الى تحاشى مسرح الاندماج والمشاركة ، فجميع أبطال مسرحيتى ، ما عدا واحدا فقط ، يتحولون على مرأى من المتفرجين (اذ انها مسرحية واقعية) الى وحوش ضـــارية ، الى خراتيت • وآمل أن أنفر منهم جمهورى • فخير سبيل الى اقامة مسافة أو انفصال بينالجمهور والممثلين هو أن ننفر الجمهور من أبطالالمسرحية• وهذا النفور هو الذى يولد الوعى والبصيرة اليقظة عند مشاهدة المسرحية والحكم عليها •

ــ نفسى : تقول : ان فى مسرحيتك شخصية واحـدة لا تتحول الى خرتيت •

ــ أنا : أجل ، شخصية واحدة تقاوم هذا الداء •

ـ نفسى : هل معنى هذا انه لا ينبغى للمتفرجين أن ينـدمجوا مع هذا البطل الذى يحتفظ بانسانيته ؟ ٠

ـ أنا : بالعكس ، يجب عليهم حتما أن يندمجوا معه ليروا فيه انعكاسا لشخصيتهم ٠

ـ نفسى : اذن لقد وقعت أنت نفسك فى خطأ الاندماج والمشاركة.

ـ أنا : هذا صحيح ! ولكن بما أن لهذه المسرحية أيضا فضلا آخر هو غرس عدم المشاركة والانفصال ، يمكننا أن نقول : أنها حققت الجمع بين المسرح البورجوازى وغير البورجوازى بفضل مهارة فطرية مقصورة على وحدى !

ـ نفسى : انك تهذى يا عزيزى !

ـ أنا : أعلم هذا تمام العلم ، ولكن الهذيان ليس مقصـورا على وحدى !

وتلاقى مسرحية « **الخرتيت** » نجاحا عظيما حيث مثلت الى حـد يدهش معه يونسـكو نفسه ٠ فكان نجـاحها رائعا حين قدمتها فرقة « جان لوى بارو » على مسرح « الأوديون » ـ واسمه الآن « مسرح فرنسا » ـ ثم مثلت فى ألمانيا أكثر من ألف مرة ، ومئات المرات فى أمريكا وكذلك فى انجلترا وايطاليا واليابان واسكندناوه وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا وهولاندا وغيرها ٠

ويرى يونسكو أن من المدهش حقا أن تحظى باعجاب العالم بأسره مغامرة بطل قصته ، تلك الشخصية التى تنزع الى الفردية والعزلة ، فلعله فى هذه العزلة العميقة ، تكمن وحدة المشاعر والمشاركة العالمية فى الاحساسات المتأصلة فى قلب الانسان ٠

لقد أعجب يونسكو باخراج « جان لوى بارو » لمسرحيته على «مسرح فرنسا » ، اذ جعل منها ملهاة قاتمة أو ما يسمى « الفارس » المقبضة ، كذلك أعجب بالاخراج الألمانى الذى جعل منها مأساة قوية (تراجيديا) ٠

أما الاخراج الأمريكى فقد خيب ظنه : اذ أعطى المخرج الأمريكى كل شخصية طابعا مغالى فيه ، فجعل من أحدهم شخصية هزيلة ومن ثان خرتيتا ومن البطل مفكرا ثائرا على الأوضاع ولم يقصد يونسـكو الى شىء من هذا كله ٠

ومما زاد الطين بلة أن لجأ المخرج الأمريكى الى عرض مباراة فى الملاكمة بين البطل « بيرنيجة » ورفيقه « جان » وأدخل هذه المباراة ضمن

أحداث المسرحية ، ولا صلة للمسرحية اطلاقا بالملاكمة أو ما يشبهها . ويحق ليونسكو أن يسخط على هذا التشويه الذى يحشو المسرحية بجواهر مزيفة لا قيمة لها .

هذا الى أن يونسكو يحرص على أن يحترم المخرج النص الذى يقدمه له ويطالبه أن يحترم أيضا الارشادات المسرحية التى يكتبها قدر احترامه للنص نفسه .

ولقد رأى الجمهور الأمريكى فى هذه المسرحية ملهاة مسلية مضحكة مما ضاعف من سخط يونسكو ، فهى فى نظره ملهاة لها طابع تراجيدى . ولقد لمس هذا الطابع وأبرزه جميع من تصدى لاخراج هذه المسرحية فى كل بلاد العالم ، ما عدا ذلك المخرج الامريكى « المستر أنتونى » .

وكان من الطبيعى أن تناول النقاد هذه المسرحية بجميع ألوان الهجوم غير أن بعضهم يرى أنها تعبير « رجعى » عن رغبة شخص محب للوحدة والعزلة ، فى أن ينبذ مغامرة البشرية فى انطلاقها .

ولكن يونسكو يوضح فى صراحة وجلاء أن هدف هذه المسرحية هو تحليل « بلشفة » الشعب ، أو على الأصح تحويله الى كتلة نازية فى ألمانيا، وكيف يتم هذا الانحراف الذهنى بين جماهير الناس. فما يسميه يونسكو « داء الخرتيت » هو النازية . فكانت النازية عند نشأتها بين الحربين العالميتين اختراعا أو ابتكارا من المفكرين والايديولوجيين الذين يتفننون فى خلق عقائد جديدة ، وانصاف المفكرين الذين روجوا جميعا لتلك النازية كانوا «خراتيت» فى تفكيرهم الهمجى واندفاعهم الجماعى . فهم لا يفكرون ولا يتأملون فيما يقولون ، انما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشعارات العقائدية أو الفكرية ، يقومون بالقائها بصورة آلية كقطعة المحفوظات فى أفواه التلاميذ !

وبالرغم مما يزعمه النقاد أن ذلك البطل المنعزل « بيرنجيه » ينبذ المغامرة البشرية فى انطلاقها ، فان يونسكو يرى أن بطله هذا يلتقى مع الناس جميعا مما يدل على أنه ليس منعزلا عن تيار المغامرة البشرية ، انما المنعزلون هم أصحاب الشعارات المزيفة : فهؤلاء الناس ينشرون أنظمة من التفكير الآلى يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع ، ويزيفون الفهم والمفاهيم ، ويحجبون الحقائق عن الأبصار ، انهم يحاربون بذلك روح التعايش السلمى . فالخرتيت لا يمكن أن يتفاهم مع من ليس خرتيتا مثله . وتهدف هذه المسرحية الى كشف القناع عن هذه الاوضاع .

وكذلك أخذ النقاد على يونسكو ، فيما أخذوا ، نقطة أخرى وهى

أنه هاجم الداء وندد به ، ولكنه لم يذكر الحل ولم يبين العلاج الناجع ، فالبطل « بيرنجيه » ينبذ « الايديولوجية » التي تحيط به ، ولا يقول شيئا عن « الايديولوجية » التي يريدها أو التي يعارض باسمها .

ويرد يونسكو على هـــذا النقد بقوله : ان مهمة هؤلاء النقاد الذين أثاروا هذه النقطة ، وكذلك مهمة المتفرجين ايجاد الحل المطلوب لهـــذا الموقف وابتكار « الايديولوجية» الصـــالحة ، أما مهمة يونسكو كمؤلف فتقتصر على التنديد بداء الخرتيت الذى يصيب الناس ، فيحملهم على ترديد شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مدلولا فيقعون فريســة المفكرين الذين ابتكروا النظام النازى .

ويقول يونسكو : لو أننى أقمت « أيديولوجية » جديدة أعارض بها « الايديولوجيات » التى قامت وأتخمت عقول الناس ، فاننى أكون خرتيتا آخر يعمل على أن يتفشى داء الخرتيت بصورة جديدة !

كما أننى أرى من السخف أن يطلب الناس الى المؤلف المسرحى أن يرشدهم الى الطريق المستقيم ، ومن الحمق أيضـــا أن يفرض أى مؤلف فلسفة آلية على العالم بأسره . انما يكتفى المؤلف المسرحى بأن يعرض المشكلات ليفكر فيها الناس عندما يخلون الى أنفسهم ، ومن ثم يحاولون أن يجدوا لها حلا بأنفسهم وبمطلق حريتهم . فالحل الأعرج الذى يكتشفه الانسان بنفسه ولنفسه خير من « الايديولوجية » الجاهزة التى تفـرض عليه وتشل تفكيره .

ثم يضيف يونسكو قائلا : ان كان النقاد يلوموننى على أنى تركتهم مع المتفرجين يتخبطون فى فراغ تام بعد مشاهدة « الخرتيت » فأجيبهم بأننى أردت هذا الفراغ ، فعلى الرجل الحر أن يخرج منه بمحض تفكيره وارادته ، لا عن طريق تفكير الآخرين وارادتهم .

٦ - صمويل بيكيت

يندر أن يختلف الناس حول كاتب قدير اختلافهم حول «صمويل بيكيت» ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، أو مسرح المتناقضات ، ذلك المسرح الذى لايعترف بالمنطق ولا باللغة كوسيط للفكر ، ويتنكر للعادات والمفاهيم المتوارثة اذ يرى فيها عبثا خاليا من المعنى .

فأعداء بيكيت يتهمونه بالتعقيد والغموض واثارة الملل ، أما أصدقاؤه فينادون به أمير الادباء المعاصرين الى حد حاولوا معه ترشيحه للحصول على جائزة نوبل .

والغريب أن الخصوم والمريدين يلتقون معا فى نقطة مشتركة وهى عدم معرفتهم معرفة واضحة أكيدة لحياة ذلك الرجل الغامض .

ففى سنة ١٩٢٨ كان يعيش فى غرفة بالقسم الداخلى بمدرسة المعلمين العليا التى تقع بشارع «أولم» (La Rue d'Ulm) بالحى اللاتينى فى باريس ، شاب ايرلندى لم يتجاوز اثنين وعشرين عاما (ولد سنة ١٩٠٦ ، وكان قد بدأ دراسته فى دبلن بكلية «ترينتى» ثم قبلته مدرسة المعلمين العليا بباريس كطالب أجنبى ، فكان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية لزملائه الفرنسيين الذين يدرسون استعدادا لمسابقة « الاجرجاسيون » فى هذه اللغة .

لم يتعرف اليه سوى القليل من الطلاب لان عدد المعنيين بدراسة اللغة الانجليزية لم يكن كبيرا وكان هو بطبيعته يميل الى الانطواء على نفسه ، هذا الى أن طريقته فى مساعدة زملائه كانت غريبة بعض الشىء ، اذ كان يقنع من التدريس بأن يقرأ عليهم بمصاحبة أحدهم مسرحية من مسرحيات شكسبير ، (وكان يؤثر مسرحية العاصفة) ، ظنا منه أن هذه القراءات كفيلة بتدريب أذن طالب «الاجرجاسيون» وبتحسين طريقة النطق ومخارج الالفاظ ، ولعل هذا التقدير الكبير لقيمة الاذن من جانب بيكيت يرجع الى افتتانه بالموسيقى ، فكان شديد الاعجاب بموسيقى «باخ وموزار ومالهر» .

لم يلبث الاصدقاء أن عرفوا عن « سام » كما كانوا يسمونه ، انه ابن مقاول كبير يشرف على المباني والمرافق العامة بمدينة دبلن ،كان رجلا شديد المرح ، يحب الحياة في الهواء الطلق ، ويقضي راحته الاسبوعية في لعب الجولف .

اتسمت طفولة صمويل بالسعادة والمرح ، قضاها في اللهو بين أرجاء الحدائق الواسعة ، تحبوه أمه بحنان عميق ، وكان له أخ اسمه « فرانك » مات شابا على أثر اشتراكه في حروب الهند وبورما .

كان فتى وسيما ، نحيل الوجه ، رشيق القامة ، يمارس الالعاب الرياضية حتى سن العشرين ، وكان يعشق بصفة خاصة لعبة الرجبي اذ كان من أبطالها في كلية «ترنيتي» . ولكنه بعد أن قدم الى باريس انصرف عن الالعاب الرياضية مؤثرا عليها المناقشات مع الاصدقاء ، يقطعها أحيانا بصمت طويل يطيب له الاغراق فيه ، أو النزهات الليلية يذرع خلالها شوارع باريس ، وأحيانا كثيرة كان يمتد به الليل في المقاهي أو في حانات «مورنبارناس» Montparnasse حي الفنانين .

ولم تكن تلك السهرات لتنقضي دائما في هدوء وسكينة بل غالبا ما كانت تنتهي بالشجار والصدام ، وان كان الشاب «سام» قد هجر حياة التطاحن والمنافسة الرياضية،فانه احتفظ بعضلات مرنة ، وبيقظة الهجوم وقبضة اليد الحاضرة والضربة الخاطفة ، هكذا كان يتجلى في حالات الشجار التي يختتم بها سهراته ، ولكن حدث ذات مرة بعد احدى تلك السهرات في حي «مونبارناس» أن نشب شجار ترك أثرا عميقا في حياته بل وفي انتاجه الأدبي .

كان خارجا من أحد المقاهي ، فاصطدم عن غير قصد بأحد المارة صدمة خفيفة ، ولكن تبادل الاثنان الشتائم ، وسرعان ماتلقى صمويل ضربة في وسط صدره ، لم يكترث بها ، فكثيرا ماتلقى مثلها في حياته الرياضة ، لكنه لم يلبث أن تبين أن قميصه ملطخ بالدماء . لقد طعنه الرجل المجهول بسكين ، فنقلوه الى مستشفى « تينون » القريب منه ، واتضح أن نصل السكين قد مزق الياف القفص الصدري ، ولكن سرعان ما التأم الجرح بفضل سلامة بنيته .

الا أنه لم ينس اللحظة التي هاجمه فيها الشبح المجهول : لقد كان أحد المتشردين المعروفين في باريس باسم « الكلوشار » clochard المتسكعين على أرصفة السين وفي الحي اللاتيني أو حي مونبارناس .

انهالت الاسئلة على بيكيت لمعرفة سبب الطعنـة ، ولـكنه لم يحر جوابا اذ لم يكن ثمة سبب واضح يبررها . كانت فى نظره حركة غـير معقولة وغير منطقية .

ظلت هذه الواقعة ماثلة أمام مخيلته عدة سنوات الى أن أقدم على كتابة روايات أو مسرحيات . فلا غرابة أن جعلها آهلة بهؤلاء المتشردين المتسكعين « الكلوشار » .

فأبطال مسرحيته « فى انتظار جودو » *En Attendant Godot* ينتمون الى هذه الفئة ويعيشون فى عالم يزخر بالسـلوك غير المعقول ، ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى كما أن أحد المتشردين واسـمه «استراجون» يتعرض فى كل فصـل من فصلى المسرحيـة للضرب من معتدين مجهولين .

بعد أن قضى بيكيت عامين فى مدرسة المعلمين العليا بباريس عاد الى دبلن حيث عين مدرسا للأدب الفرنسى فى «ترينتى كوليدج». كان هذا المعهد يتسم بالهيبة والجلال : ففى كل مساء كان ينزل مايقرب من مائة طالب الى قاعة الطعام ، مرتدين ملابس السهرة وعليها الروب الجامعى فما لبث أن أدخل بيكيت على هذا الجو المتزمت لونا من المرح ، فأخذ يقدم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية . كان يختار دائما ملهاة مرحة وان وقع اختياره على مأساة أدخل عليها روح المرح الساخر : فمثلا قدم رواية «السيد» تأليف كورنى وكان يلعب بيكيت نفسه دور «دون ديج» فكان يمسك بدلا من السيف بجرس صغير يدقه مؤذنا بانتهاء كل «مونولوج» طويل . وفى أحد المشاهد يدخل «دون ديج» هذا مخمورا يسير على أطرافه الاربعة ، هذا الى أنه اختار لدور البطلة « شيمين » فتاة بدينة ضخمة تثير الضحك حين تتحدث عن رقة عواطفها .

فلا غرابة أن امتعض الاساتذة زملاؤه من هذا التشويه لاحدى روائع (كورنى) ، وانسحبوا من القاعة ، وفى العرض الثالث والأخير احتج الطلبة أنفسهم على هذا الأسلوب الذى يجافى كل فن .

كان أبوه يرقب نشاط ابنه الوحيد دون أن يتدخل ايجابيا لتوجيهه كما يريد ، بل ترك له حرية الاستمرار فى الدراسة التى تطيب له ولكنه كان يأمل أن يرى اليوم الذى يهجر فيه ابنه الآداب والتدريس ليشرف على أعمال المقاول بيكيت ، غير أن حلمه هذا تبدد، وخاب ظنه حين صارحه ابنه برغبته فى أن يصبح أديبا . لم يسخط عليه ذلك الوالد المثالى بل

تعهد لابنه أن يكفل له دخلا ثابتـــا يضمن له عيشـــا كريما فى جميع الظروف •

وحينئذ عزم على السفر الى فرنسا سنة ١٩٣٨ ليستقر فيها ، فقدم الى باريس حاملا معه الناى الذى كان يهوى العزف عليه فى عزلته ، وطاب له المقام فى باريس حيث تعرف الى «جيمس جويس» James Joyce أحد مواطنيه ومؤلف قصة « أوليس » ، تلك القصة الرائعة التى حاول فيها المؤلف أن يصور الحياة البشرية بآلامها ومباهجها وأحداثها المألوفة •

توطدت صداقة قـــوية بين « جويس » والشاب بيكيت الذى كان يبدو له غريبا شاذا ، اذ لم يكن ليستيقظ من نومه قبل الساعة الرابعة بعد الظهر. واكبر ما كان يستهوى «جويس» فى صـــديقه هو صـــمته الطويل . فكان الصديقان يلتقيان أحيانا ليمكثا ساعات طوالا دون أن يفوه أحدهما بكلمة ، فكان يجلس جويس واضعا ساقا فوق الاخرى ، فيقلده بيكيت فى جلسته ويخيم عليهما الصمت .

أما أصـــدقاء صمويل الآخرون فلم تكن لتخفى عليهم مواهب ذلك الصديق ، لذا كانوا يتزعجون لخمـوله هـــذا ويخشون عواقب حرصه الشديد على تقليد «جويس» فى حركاته وسكناته ، بل كان بعضهم يؤنبه على هذا كله الى أن قال له أحدهم : « لن تكون فى يوم ما ســوى عازف ناى » •

ولكن صمويل لم يكترث بهذا التحدى ولم يتغير ، كان يبدو خاليا من أى طموح أو هدف •

ومن الغريب أن ذلك الرجل الذى وطد العزم على أن يصبح أديبا منذ فجر شبابه لم يكتب حتى سن الرابعة والثلاثين سوى قصـــيدة استوحاها من صديقه وأستاذه «جويس» .

نشبت الحرب العالمية الثانية فاحتجبت بذلك اعانة والده ، فلما حرم ذلك الدخل الذى قصد به والده أن يكفل له العيش الكريم ، اضـــطر بيكيت الى أن يشتغل حطابا فى جنوبى فرنسا ، وبعد أن ذاق قســـوة العيش نلتقى به فى لندن فى مستشفى للأمراض النفسية .

لم يذهب اليه كمريض بل ليعمل به خادما • لم تدفعه الى قبول هذه المهنة يد الزمان الغدار ، انما اختار ذلك العمل بمحض ارادته رغبة فى الاطلاع وجمع المعلومات ، اذ كان يود أن يتعرف عن كثب الى المجانين

والمعتوهين ويدرس المرضى نفسيا تمهيدا لتاليف كتاب يتعرض لهـذه الحالات ٠

كان يفكر فى رواية بعنوان «مورفى» ظل مخطوطهـا يتسكع على مكاتب الناشرين فينبذونها اذ يرون فيها قصه مملكه عقيمـه الفراغ ، تهد الاعصاب هدا ٠ الى أن جاء شاب اسمه « جيروم لندون » فاشترى احـدى دور النشر ، « مينـوى » (Editions de Minuit) ، وكان يبحث عن الابتكار والخلق الجـديد ، وينشد نشر كتاب يعبر عن آلام العصر ومتاعبه ٠ وقع مخطوط « مورفى » بين يديه فوجد فيه ضالته ، فنشر القصة سنة ١٩٤٧ ومن ثم فتـح باب الشـهرة على مصراعيه أمام بيكيت ليصبح رائد مدرسة أدبية جديدة فى فن القصة ٠٠

وان كانت القصة قد جلبت له الشـهرة فى عالم محدود من الادب القصصى فان الوثبة التى دفعت باسمه الى آفاق الشهرة العالمية انطلقت من مسرح صغير للطليعة بشارع « راسباى » فى باريس ٠

كان النقاد حتى سنة ١٩٥٢ قد سئموا تلك المسرحيات التى تزعم التجديد فلا يجدون لها عمقا أو معنى ، فحضروا لا يحدوهم أى استعداد طيب ليروا « فى انتظار جودو » وسرعان ما أحسوا أنهم أمام مؤلف عظيم ، وانتزع اعجابهم المتشردون « الكلوشار » الذين يقضون وقتهم فى انتظار «جودو» ٠ ترى من «جودو» ؟ هل هو الله ! على أساس أن هـذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التى تعنى « الله » ؟ لا أحد يدرى ! هل جودو هو الأمل الغامض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟ ، باب الفكر مفتوح لكل تأويل ٠

ظلت هذه المسرحية تمثل أكثر من عامين متلاحقين بنجـاح رائع ، ثم ترجمت الى ١٨ لغة وأخيرا الى اللغة العربية فى « مجلة المسرح » بعددها الاول للدكتور فايز اسكندر ، وأصبحت تسرى على ألسنة المحافظين من النقاد وهواة المسرح الكلاسيكى فى الغرب تلك العبـارة : « اننى أمقت المسرح الحديث باستثناء مسرح بيكيت » ٠

أخذ العالم كله يعرف اسم بيكيت ، ولكن أحدا لا يكاد يعرف قوامه المشوق ووجهه النحيل الذى تلمع فيه عينان تسبح فيها زرقة شاحبة ، كما يندر أن تنفرج شفتاه الرفيعتان عن كلمة أو ابتسامة لو حدث أن غشى مجتمعا ما ٠ اذ ظل بيكيت فى أوج الشـهرة والمجد ذلك الرجل

الغامض الهادىء الذى كان يقبع فى صومعته بمدرسة المعلمين العليا فى باريس ٠

انه يعيش حاليا فى منآى عن الناس ، اذ يقطن فى باريس الطابق العلوى من بيت يطل على سجن باريس ، فلا يرى امامه سوى الجدران العاليه تتوجها الغيوم ٠ وفى معاطعه «السين والمارن» جنوب شرق باريس يمتلك بيتا يقوم على تل وسط المناظر الخلابه بعيدا عن الناس والحياة ٠ ولكنه فى هذا البيت أو ذاك يظل الصـــديق الودود لكل قلب والرجل المهذب الرقيق الحاشية ٠

ان أحدث انتــاج لبيكيت هو مسرحية « آه ! يا للأيام الحلوة ! » *(Oh ! les beaux jours !)* وتقدمها حاليـــا فى باريس «مادلين رينو» وزوجها «جان لوى بارو» على «مسرح فرنسا» (الاوديون سابقا) ٠

وتعرض المسرحية حياة امرأة دخلت خريف الحيـــاة وبدأت تغوص تدريجيا فى الشيخوخة والوحدة دون أن تكف عن التمسك بحياتهـــا ، ذلك البؤس المفزع ٠

يمتـــاز بيكيت بأنه رجـــل مسرح من الطراز المدقق فى عمله الى حد بعيد ٠ فهو يتابع انتاجه على المسرح ليرى كيف تعيش المسرحية فى قلب الممثل وعلى شفتيه وفى حركاته وسكناته ٠ وحدث أن كانت تتدرب فى لندن ممثلة كبيرة على دورها فى مسرحيته هذه « آه ! يا للأيام الحلوة!» وكان بيكيت يحرص على حضور جلسات التدريب (البروفات) مرشدا وموجها، فضاقت هذ «الممثلة بملاحظاته ونقده» فطلبت اليه بعد «البروفا» الثانية ألا يحضر جلسات التدريب التى تقوم بها ، فأجابها الى طلبها ، فكان ان فشلت فى أداء دورها ٠

أما « مادلين رينو » فكانت أكثر لباقة وحكمة من زميلتها الانجليزية اذ ظلت أربعة شهور تنصت الى نصائح المؤلف بعـــد أن لمست فيه رجل المسرح الاصيل الذى يمقت السهولة والتهاون ، فضلا عن أنه يعرف تمام المعرفة قيمة كل حركة وكل لفتة وأثرها على الجمهور ، فكان يشرح لهـــا مثـــلا : كيف يجب أن تتناول « فرشة الاسنان » بطريقة معينة تستأثر بانتباه الجمهور ، فاتضح بذلك أن ارشاداته وتعليماته ليست من قبيل النزوات أو النصائح المرتجلة ، انمـــا تنبع عن فهم عميق لجوهر قصته ونفسية الجمهور ٠

وان كان يبدو بيكيت دقيقا أو قاسيا مع الآخرين فمما يغفر له

ذلك أنه أشد دقة وقسوة مع نفســه ، فانتاجه المسرحى لا يرضـيه ولا يعجبه لانه يسعى دائما الى تبسيط الاساليب المسرحية بصورة ابعد مما حقق .

ففى مسرحية «فى انتظار جودو» يقتصر على منظر واحد لايتبدل: شجرة تجردت اعصانها من الأوراق وسط فراغ كئيب ! وفى مسرحيه « اه ! يا للايام الحلوة ! » يقتصر أيضا على منظر واحد هو كومة أو تل كبير من الورق المقوى . ولا تضم المسرحية سوى شخصيتين احداهما لا تتكلم الا قليلا والاخرى لا تتحرك من مكانها داخل هذا التل طيلة المسرحية .

ومع ذلك يرى المؤلف أنها مسرحية زاخرة بالاساليب المسرحية كما لو كانت رواية استعراضية ، فيقول : « ما زالت هذه المسرحية مكتظة بالاكسسوار ! » مع أن من يشاهدها لا يرى على المسرح سوى ذلك التل الصغير من الورق المقوى الذى يرمز الى أكداس الحياة ، وفى قمته تبرز ممثلة فرنسا الاولى « مادلين رينو » فى دور « وينى » .

وتبدو فى ثوب للســـهرة وقد غاصت حتى وسطها فى ذلك التل الصغير اشارة الى أن نصف حياتها قد انقضى ، وتظل هكذا طيلة الفصل الاول ، فتأتى ببعض حركات بسيطة : فمثلا تفتش فى حقيبتها عن «فرشة الأسنان لتنظف اسنانها ، وتظل تتحدث وتتحدث عن الماضى وعن آلام الرأس التى تشكو منها دائما ، ويقف أمامها زوجها « جان لوى بارو » فى دور الزوج «ويلى» الذى يظهر فترات قصيرة على المسرح ليئن ويشـكو ويسخط ، ثم يعكف على قراءة عناوين الجريدة ، دون أن يرد على أسئلة زوجته التى تخاطبه من حين الى آخر .

وفى الفصل الثانى لا يتغير المنظر ، انما تغوص « وينى » فى التل بحكم مرور الزمن ، فلا تستطيع تحريك ذراعيها اذ تبرز منه رأسهـــا فقط . ويحاول زوجها « ويلى » أن يلحق بها متسلقا التل ، ولكنه يعجز عن ذلك ويتدحرج الى أسفل .

ظلت « مادلين رينو » طيلة حياتهـا الفنية تمثل أدوار البطولة فى مسرحيات «مايفو وموسيه وكلوديل وتشيكوف» وغيرهم ، واضعة فنها الرفيع فى خدمة مسرح منطقى معقول . ومع ذلك فما ان قرأت « آه ! يا للايام الحلوة ! » حتى سحر قلبها ذلك المرقف الشاذ ، واستهواها ذلك المنظر غير المألوف وتلك المسرحية الخالية من الحركة والاحداث ، وذلك الحوار المتقطع وتلك العبارات التى لا يربط بينها عقل أو منطق ، ليعبر

هذا كله عن قلق المرأة حين تبلغ منتصف الطريق فى حياتها ، تعبيرا أقوى من الدراما المبنية طبقا للقواعد التقليدية •

وطدت العزم اذن على قبول هذا الدور ، وهى تعلم أنها بذلك تقدم على مغامرة قاسيه اذ تتخلى عن أسلحة الممثله من رشاقه الحركه وسحر المواقف وجاذبيتها • فنالت لقاء ذلك جزاء تلك البطوله اذ ظلت تعمل لمدة أربعه شهور فى «بروفات» هذه المسرحيه الى جانب رجل رائع هو صمويل بيكيت ، كما أنها تألقت فى دورها هذا تألقا أشاد به النقاد جميعا فى فرنسا فى هذه الايام ، فأضفت بذلك بريقا جديدا على مجد بيكيت بعد أن توجه التلفزيون الفرنسى بمجد آخر •

ذلك بأن القسم المسرحى فى التلفزيون الفرنسى جازف بتقـــديم مسرحية « كل الذين سقطوا » ، وهى تدور حول نزهة تقوم بها زوجة فى طريقها الى لقاء زوجها ، وترمز هـــذه النزهة الى الوجود البشرى بأسره بما يحويه من سقوط وانهيار ، ونالت هذه المسرحيـــة نجاحا عظيما ، ومنحها التلفزيون الفرنسى الجائزة الاولى لعام ١٩٦٣ •

ان مؤلفات بيكيت ، من قصص ومسرحيات ، سواء منهـــا ما كتبه باللغة الانجليزية حتى سنة ١٩٤٥ ، وما كتبه بالفرنسية منذ سنة ١٩٤٦، كلها صدى لصوت شاعر يعلن فى نبرة حاسمة لا راد لها عن نهاية حياته وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار و يتحدثون عنه • فهو يصف ذلك النزول أو الانحدار البطىء الذى يؤدى من الجحيم الى الجحيم ، ومن الفناء الى الفناء ، مارا بالالم والانهيار واليأس •

ولكنه يأس يختلف عن ذلك الذى يشعر به أبطال قصص سارتر أوكامى فى مسرحياتهما : فهؤلاء يكتشفون سخف الوجود وحماقته وهم يذوقون فى الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، ويعرفون أحيانا طعم الحب ، ويشعرون بالميل أو النفور نحو من يعيشون معهم •

وقصارى القول أن لهم حياتهم الخاصة بهم ، أما البطل عند بيكيت، أيا كان أســـمه ، فليست له أية حرية فى التصرف فى ذاته أو فى عقله ونفسه ، انما يحيا داخل « دائرة خاوية قد أغلقت باحكام » وأسلم العنان لعدم الادراك وللجنون وللصمت ، وأحيانا تنبعث منه « حشرجة انسان

موثق اليدين والرجلين ، أو أنين انسان يلهث ، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم » ، دون أن يرجو من حياته شيئا أو يتوسم فيها خيرا ·

ذلك هو مصير شخصياته الغريبة ، الذين يرون ان المـــوت عسير المنال ، لاسبيل اليه · وان الحياة ممجوجة لا مبرر لهـا ، كما الحب الا ازدواج بغيض ، والصداقة عبودية او سوء تفاهم ، والحياة بصورتهـــا العامة مهزلة كئيبة ·

فهؤلاء الاشخاص يحيون جميعـــا في غموض وقلق ، ينتظرون من لا يعرفون وما لا يعلمون · فهم يتحركون في مدارهم على حف كئيب من أفق الفجر الذى يفصل بين الوجود والعدم ، وبين الحياة ، ذلك السجن الذى لا مخرج منه ، والموت المحتوم الذى يبطيء في قدومه بطئا يحملهم على اليأس من مجيئه ·

ان أحدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجها لمصيره ، بل هناك قوة خفية توجه حركاته وسكناته ، دون أن تكون له فيها كلمة ، فهو اذن غير مسئول عما يأتي وما يدع ، كما أنه يحيا خارج اطار الزمن ، **«انه كالماء الراكد وسط لحظة من الزمن لا حدود لها ، هناك حيث الضوء لا يتبدل ، والأشلاء والحطام من حوله تتشابه جميعا »** ·

فلا غرابة اذن أن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها ، تارة كأنها «شيء انتهى» ، وتارة أخرى كأنها «مهزلة لاتزال قائمة» دون أن يدركوا شيئا عن هذه الحيـــاة وذلك الموت ، اللذين لا وجود لهما الا من حيث اللفظ فحسب · اما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود· انها صورة حمقاء لتلك الحياة التى فقدت مبرراتها ·

والشيء الوحيد الذى تحتفظ به هذه الشخصيات ، هو القدرة على الكلام ، لذلك فان الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلا يفكر ونفسا تدرك ، فالجسد مصيره الى فناء محتوم ، انه بخار ينتظر هبوب الرياح لتعصف به وتبدده ، أما العقل والنفس فيلقيان نظرة صائبة على تلك النهـــاية البغيضة للوجود · وتتسم هذه النـــظرة بطابع التحدى لحماقة الحيـــاة وسخف تنظيمها المضطرب !

ويرى بيكيت « أننا جميعا نولد مجانين ، وبعضنا يظل على الحال التى ولد عليها ! » ·

ولقد حرص بيكيت من ناحيته على أن يظل على ما جبل عليه أصلا ،

وحشد كل قواه وشجاعته لكيلا يفر من تلك المنطقة التى ألقى به فيها القدر ، هناك حيث يتعذر على الانسان العيش أو الموت على السواء ، كما يتعذر عليه أن يتكلم أو يجعل الآخرين يفهمونه ، ومع ذلك فهو يحيا فى انتظار الموت ويتكلم دون أن يفهمه أحد ، فهذا هو مصير الانسان ٠

ويرى بيكيت أيضا أنه لجأ بدافع الجبن الى اختراع الحديث عن « الله والناس والنهار والطبيعة وانطلاقات القلب وسبل الفهم » ٠ الى غير ذلك من موضوعات ، ليتحاشى بذلك نفسه هو والحديث عن نفسه ٠ ولكن تذهب جميع المحاولات هباء ، فيستسلم المؤلف الى الكلام عن نفسه لكى يستطيع أن يلتزم الصمت ٠ ولكن أنى للصمت المطلق أن يتحقق ؟ « وحين يرى الانسان ما يرى يتعذر عليه أن يلتزم الصمت » ٠

تناول عديد من النقاد أعمال بيكيت بالتعليق والتحليل ، ونكتفى هنا بأن نورد ماقاله «بيير دى بواديفر» الذى أشرف على «قاموس الادب المعاصر » الذى يضم ترجمة سريعة لحياة أدباء فرنسا المعاصرين وأعمالهم ، فهو يقنع من التعليق بالتساؤل : « هل تنتمى مؤلفات بيكيت الى الادب ؟ تلك المؤلفات التى تنادى عاليا فى كل كلمة من كلماتها المتقطعة ، وفى كل عبارة من عباراتها التى لا معنى لها ولا مبرر ، لتعلن أن الانسان قد مات وأن لا شىء ولا أحد ــ ولا حتى اللغة ــ يمكن أن تقدم له أى عون !» ثم يضيف قائلا :

« ومع ذلك فمؤلفات بيكيت لها كيانها وهى موجودة حقا وكأنها البرهان القاطع على الحمق واللامعقول ، أو كأنها التحدى الاخير الذى تتلقاه الخليقة ! وهكذا نلمس الحدود النهائية للغة ونلامس تخوم الادب ، هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها وحيث لا يهدف المؤلف الا الى أن يحطم نفسه بنفسه ! » ٠

الباب السادس

تطور المسرح الفرنسي المعاصر

١ ـ الروح الشاعرية فى المسرح

فى الانســـان غريزة يمــكن تسميتهــا بغريزة المسرح ، فهى كامنة عند جميع الشعوب ، كما انها أصل جميع الحضارات ، وتتجلى بصور شتى من حركات تمثيلية أو رقصات تعبيرية أو مشاهد هزلية أو تراجيدية • ترى أى حاجة تدفع الانسان الى هذا كله ؟ وما الذى يحمل الانسان على أن يقلد هكذا حركات الحياة الفردية أو الجماعية ؟

لعل مرجع ذلك الى العبادات القديمة وماكانت تتضمنه من أساطير: فكان الناس يعمدون الى خيالهم والى انفعالات عواطفهم لخلق ذلك الجو المسرحى الذى لايعتمد على العقل الفاحص أو الذكاء الذى يحلل، فكان هدف المسرح أن يخلق الى جانب الحياة الواقعية ، جوا معنويا مجردا ينطلق فيه العنان للخيال والعواطف القوية ليبلغا طبيعتهما الصافية فيذهبا الى ماوراء الحدود التى تفرضها الحياة العادية •

ونتيجة لذلك نرى أن حياتنا اليومية غالبا ماتكون ملهاة رديئة غير ناجحة أو مأساة لم تتم فصولها بسبب تدخل المصادفات الحمقاء أو الأحداث التافهة ، فتدخل الاضطراب الى خطة حياتنا وتفسد تخطيط أعمالنا وتنحرف بنا عن الخط الذى رسمناه لها •

أما فى المسرح ، فالانسان ينتظر من المسرحية صورة صافية نقية للحياة وأولئك الاشخاص الذين يتحركون على خشبة المسرح يشبهوننا تماما اذ لهم ارادة تشبه ارادتنا ، وعواطف مثل عواطفنا ، الا انهم يتحركون فى عالم أكثر تناسقا وأكثر حرية من عالمنا ، ومن الميسور عليهم أن يذهبوا بطبيعتهم الى آخر مدى لها ، وهكذا يكشفون لنا عن امكانيات طبيعتنا حين تزول العوائق من سبيلها ، ويبرزون لنا كنهها الصافى حين تتجرد من شوائب الاحداث التى تفسدها •

ويقول فى ذلك « توشار » (Touchard) أحد النقاد المسرحيين : « ان

هدف المسرح هو أن يبين للانسان الى أى مدى بعيد يمكن أن تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والغضب والمرح والخوف والقسوة ؟ كما أن المسرح يمنح الانسان وعيا بامكانياته وبما يستطيع أن يكون عليه فى عالم لاعقبات فيه ولا معوقات : فالمتفرج ينتظر من العمل المسرحى أن يكشف له عن هذا العالم الذى تتجلى فيه صورة متكاملة للانسان » ٠

ويرى « توشار » أن الغرض الرئيسى من الفن المسرحى هو « تصوير الانسان على المسرح فى حالة نشوة » ٠ ويقصد النشوة فى أرفع صورها وأسماها حيث ينعم الانسان براحة الرفاهية وسكرات السرور ، « دون أن يفقد وعيه أو سلطانه على نفسه فيتبين مدى قوته ومقدرته ، وينسى وجود العقبات المادية أو المعنوية التى تعترض عواطفه أو تعرقل أحلامه » ٠

وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة بمعنى أنها تحمل روحا انسانية تتسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة ، سـواء فى نطاق النبل والتسامى والبطولة أم فى عالم الرذيلة والشر والحمق ٠٠ وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر الى مرآة سحرية تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الغامضة من وجهنا المثالى وقد تحررت هذه الملامح من كل ماهو سطحى أو عرضى ٠

ولعل هذا المفهوم للمسرح يتمشى مع اتجاه القرن العشرين فى نزعته الى أن يرى فى المسرح صورة شاعرية ، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج الى أجواء الخيال الزرقاء ، انما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن فى سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف ولينفذ بذلك الى الحقيقة الجوهرية ، الى عالم السيريالية ٠

ومهمة الشاعر فى نظر « جوته » هى « أن يذيع سرا من الأسرار » ، وهكذا حين ينزع القرن العشرون الى تحقيق الروح الشاعرية فى المسرح فهو يبغى مسرحية ذات أسلوب شعرى وانسجام متناسق فى ثنايا الرواية وحركة فى أحداثها ترمى الى التعبير فى هذا كله عن سر ظل غامضا على الناس ٠

ذلك هو الطابع العام الذى يرمى الى تحقيقه مسرح القرن العشرين ٠ اما نقاد هذا العصر فينزعجون للونين من المسرحيات هما المسرحية ذات

النظريات أو الافكار المعينة ، ثم المسرحية الواقعية. ويقول احد النقاد فى ذلك :

« للمسرح عدوان : التوجيه الخلقى ومحاكاة الواقع » .

وان بدا فى هذا الكلام بعض التناقض ، فانه لايخلو من الصواب من الناحية الفنية للمسرح .

ولكى ندرك السبب الذى من أجله يضيق الناقد المسرحى ذرعا بالأخلاق والمناداة بها على المسرح يجب أن نفهم موقف العصر الذى ينادى بأن المؤلف المسرحى يهدف قبل كل شىء الى كشف الأسرار الغامضة بدافع النزعة الشاعرية ، ومن ثم فهو لا يرى صلة بين هذه النزعة وبين المناداة بالأخلاق !

فالشاعر والمهذب الأخلاقى لقبان يتعذر الجمع بينهما فى آن واحد : فالشعر يوحى بنظرة فريدة فى نوعها ، نظرة « سيريالية » تتخطى واقع الحياة ، أما الاخلاق فتخضع قواعد الضمير المشترك لتسود على التصرفات فى الحياة بل ولكى تخضع لها هذه التصرفات : فحين يستجيب الشاعر الى وحيه ، أى حين يملك عليه احساسا شخصيا بشأن شىء ما أو أمر ما ، فانه يخلق ويبتكر صورا وأشكالا خيالية للتعبير عن هذا الاحساس ، وعندئذ لا يتسنى له أن يتمشى مع الأخلاق .

وليس لنا أن نحكم : هل حقيقة احساسه الخاص تتعارض مع الأخلاق أو تتمشى معها ؟ لأنها حقيقة من طراز مختلف ، حقيقة الشاعر كما يصورها له الخيال .

أما ان ضل الشاعر سبيله وانصرف عن عالم الخيال ، فعندئذ يتبدل كل شىء ، فترى الشاعر يضطرب فى غياهب الأفكار ويغوص فى تطاحن المبادىء والمذاهب ليؤلف مسرحية من الطراز ذى النظريات والافكار المعينة وعندئذ يقع ، دون أن يدرى ، فى شراك التهذيب الخلقى ودوامته ، لأنه حين يهجر عالم الأسرار وكشف الغموض البشرى وحين يكف عن التحليق فى عالم الروح والأفكار المطلقة ، لا يلبث أن يواجه مشاكل الحياة الفردية أو الاجتماعية ، ومن ثم ينحاز مؤيدا أو مناهضا للآراء والافكار التى تتعلق بأحداث هذا العالم الفانى ، وهكذا يهجر الرمز والأسطورة الخيالية ليحتضن الشعارات الأخلاقية ودروس التهذيب .

وهذا انحراف يؤذى غالبية نقاد المسرح المعاصر الذين يؤمنون بأن المؤلف المسرحى الأصيل لا يكتب المسرحية ليثبت بها صحة نظرية ما أو مذهب فكرى معين يدافع عنه ، أو لينادى ببعض المبادىء الأخلاقية ، انما

يكتب المسرحية ليخلق أو يبتكر مصاير جديدة للناس ، يكشف لهم عنها كسر ظل خافيا عنهم ، عن طريق الايحاء بامكانياتهم فى حياة لا تحدها قيود أو تعطلها المفاسد •

غير أننا لو سلمنا بأن هذا المسرح هو الايحاء بمعنى غامض أو الكشف عن سر خفى ، فان هذا لا يعفيه من دراسة المشاكل الانسانية ، ولا سيما المشاكل التى تتصل بمناقشات الضمير ، فعلى عاتق المسرح يقع عبء هذه المشاكل ، وعليه أن يجد لها حلا • وعندئذ لا مناص له من أن ينطبع بطابع الاخلاق •

ولا يحاول النقاد الانقاص من أهمية المعانى الخلقية فى المسرحية ، انما ينبذون العمل المسرحى، الذى يقتصر على مناقشات اخلاقية معينة، فليس من شأن العمل المسرحى العظيم أن يستنفد طاقته فى هذه المناقشات ليفنى فيها ، كما لاينبغى له أن يخلص منها الى نظريات مطروقة سطحية ، بل يجب عليه أن يحتضن المعانى الأخلاقية وينسج أحداثه حولها ثم يذهب الى ماهو أبعد وأعمق من مناقشتها : عليه أن يقترح الأساطير الهادفة ويبتكر من صور الخيال ماينير وعى الانسان ويوسع ادراكه بمصيره ، فمصير الانسان اختيار للطريق الذى يسلكه وللهدف الذى ينشده وسط ظلمات العالم التى يتحسس فيها العقل الحائر نور الأفكار المطلقة ، ويتلمس فيها القلب المتألم بريق المثل العليا ، اذن فالعمل الأدبى الرفيع بصفة عامة والانتاج المسرحى بصفة خاصة ، يهدف الى أن يعين الانسان على فهم مصيره وتحقيق حريته بأية صورة •

هذا الى أن التفرقة بين الشعر وعلم الأخلاق تفرقة نظرية • فلو سلمنا بأن الشعر هو اماطة اللثام عن الأسرار الغامضة ، وأن علم الأخلاق هو ايجاد حل للمشاكل الانسانية ، لرأينا أن الحدود التى تفصل بين الاثنين لا وجود لها الا فى عالم النظريات ، أما فى صلب المسرحية ــ كالحال فى معترك الحياة ــ فنجد أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين هذه المشاكل وتلك الأسرار •

بل ان جميع المشاكل الخلقية هى الى حد ما من قبيل الأسرار لأنها جميعا تدور حول الخير المطلق العام ، وتناشد الانسان أن يحشد ارادته ويغامر بطاقته فى طريق التسامى •

وكذلك المشاكل الفلسفية تنتهى بالمؤلف الى تحليل المشاعر التى تضطرم بها نفس الانسان ، فحين يعرض المؤلف على المسرح مشكلة الحياة فى المجتمع أو مشكلة الحرية أو مشكلة العدل ، يطرق بابا من الأفكار

والآراء التى توحى بالحب أو البغضاء أو بالحماسة أو الغضب وما الى ذلك من مشاعر انسانية •

فليس المقصود اذن عند النقاد خلق هوة مفتعلة بين الروح الشاعرية أو الفلسفية وبين الأخلاق ، انما يصرون على أن يتحاشى المؤلف المسرحى أسلوب الوعظ أو أسلوب التدريس والخطابة •

ولا يكتفى نقاد المسرح المعاصر بالتحفظ بازاء المسرح الأخلاقى فحسب، بل هم يتحفظون أيضا عند الحديث عن المسرح النفسانى ،ويأخذون على هذا المسرح النفسانى أنه يعرض الانفعالات الانسانية ويحللها طبيا بدلا من أن يشرح وجودها الحتمى ، عن طريق الرمز والخيال ، وبدلا من أن يوضح سلطانها الغامض عن طريق التصوير الرمزى أو الأسطورى •

ولكن كيف نعرض لمشاكل الانسان النفسانية دون أن نتعرض لروح الانسان ووجدانه ، أى لكنه الانسان وسره ؟ فلا يمكن أن يعرض المسرح النفسانى لمشكلة الحتمية مثلا أو قانون الوراثة أو ماشابه ذلك من الأمور التى تفسر الحالات النفسية ، دون أن يتعرض لملابسات الطبيعة البشرية وظلال القدر ، فأما أن يعالج هذا كله مستعينا بالصورة الرمزية والموهبة المبتكرة ، واما أن يكتفى منها باشارات عابرة تزيد الغموض تعقيدا أو لا تضيف جديدا الى البديهيات المسلم بها •

وتلك هى الناحية التى يهاجمها النقاد فى المسرح النفسانى ، فهم ينددون بالسطحية فى مناقشة هذه الموضوعات أو عرض ما هو مألوف منها ومطروق •

والذين ينادون بأهمية الروح الشاعرية فى المسرح يأنفون من عرض المشاكل اليومية للحياة العادية على المسرح وينبذون المسرحية التى تبدو كمرآة يرى فيها المتفرج صورة واقعية من حياته اليومية •

غير أنه لاينبغى أن نغالى فى الاشادة بالروح الشاعرية فى المسرح، فهذه المغالاة من قبيل المثالية المفرطة ، فالشاعرية فى المسرح أمر جوهرى مافى ذلك شك ، غير ان للمسرح جانبا واقعيا لايمكن اغفاله •

فالحقيقة الملموسة ــ وهى هدف التجربة ــ لاتتعارض مع الحقيقة المثالية ــ وهى هدف الشعر ــ بل لايمكن بلوغ الحقيقة المثالية عن طريق تجنب الحقيقة الملموسة انما عن طريق التعمق فى فهم هذه الحقيقة الواقعية ، لذا لايمكن أن نستبعد الانسان العادى لنصل الى الانسان المثالى ، ولاسيما فى المسرحيات الهزلية التى تقوم أصلا على عرض الأخلاق والطباع ، وحيث

لايمكن الفصل بين النماذج البشرية التى تصورها المسرحية وبين الاطار الاجتماعى الذى تعيش فيه هذه النماذج ، كما أنه لايمكن الفصل بين حقيقة كل منهم وبين الحقيقة المطلقة العامة ٠

وهكذا لاينبغى أن تطغى الروح الشاعرية على الروح الواقعية كى لاتستحيل المسرحية الى أسطورة رمزية وتتحول الأحداث الى خيال الشعر الغنـائى ٠

اذن فان كان المسرح يهدف الى اماطة اللثام عن سر غامض عن الانسان ـ وهذا هو هدف الشعر كما قلنا ـ فالذى يعنى المتفرج هو الأسلوب الذى ينتهجه المؤلف فى الكشف عن أسرار الحياة ٠

والأسلوب المسرحى الأصيل فى هذا الصدد هو الأحداث البشرية ، فالحدث أو الفعل هو الجـوهر الأصيل فى كل عمـل مسرحى كما أن الانسـان ـ من حيث هو مشـاعر وأعمال ـ هو موضوع دراسة المؤلف المسرحى ومن ثم نرى أن كشف أسرار الحياة بالايحاء الرمزى لا يتعارض مع الواقعية فى عرض أحداث الانسـان ، فهذه الأحداث تفترض وجود ظروف زمنية وأوضاع اجتماعية أو تاريخية معينة تجرى فيهـا ، هذا من ناحية الواقعية ، ومن الناحيـة الأخرى توجد ألوان من القيم المعنوية على الانسان أن يحدد موقفه بازائها ليمارس حريته فى اختيار القيم التى يراها ، وفى اختيار روح التمرد أو روح الخضوع ، وهذه معنويات تحتاج فى ايضاحها الى الايحاء الرمزى والتسامى الشاعرى ٠

أما اذا أردنا أن نجرد المسرح من هذه القيم أو نقيم مسرحا بعيـدا كل البعد عن محاكاة الواقع وينفر كل النفور من علم الأخلاق ، فاننا نتعرض بذلك الى انقاص الانفعال المسرحى والاضعاف من تأثيره ومن رسالته ٠ لأنه لو سلمنا جدلا بأن هذه الأمور جميعا ليست هى هدف المسرح ، فان عرض النماذج البشرية وتحليل النفسيات وتصوير الأخلاق وأزمات الضمير ، هذه كلها سبل طبيعية بل وضرورية لتحقيق هدف المسرح أيا كان هذا الهـدف ٠

أما اذا اختفت هذه السبل فقد انهارت المسرحية الهزلية واندثرت المسرحية « التراجيدية » ٠

ومن الطبيعى أن مايهم الوصول اليه هو الخيط الغامض للسر البشرى، ولكن لا يمكن للفن المسرحى الذى يقوم أصلا على العرض والتصوير أن يمسك بهذا الخيط الذهبى الا فى النسيج الواقعى الملموس لحياة الافراد ، وخلال خبرة النفوس التى تواجه مشاكل الحياة اليومية وأحداث التاريخ٠

٢ ـ اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر

حين يلقى الدارس نظرة عامة على الأعمال المسرحية فىفرنسا طيلة النصف الأول من القرن العشرين ، يلمس أول مايلمس مجهودا ضخما من جانب المؤلفين والمعنيين بالمسرح ۰ اذ يسعون جميعا الى أن يضفوا على المسرح طابعا معينا يرد اليه أسلوبه الخاص ويحرره من الخضوع لقالب مألوف مطروق ينحصر فى تقليد الطبيعة ومحاكاة الواقع ، هذا من ناحية ۰ ومن ناحية أخرى يحرص المؤلفون ورجال المسرح على أن يضفوا عليه روحا شاعرية ۰

ولقد أتى هذا المجهود ثمارا طيبة ، اذ أن جميع كبار المؤلفين الذين نلتقى بهم فى هذا العصر أمثال «كلوديل» و «جيرودو» ، ثم «مونترلان» و « موررياك » ، ثم « سالكرو وأنوى » ، بل « سارتر وكامى » هؤلاء جميعا يبحثون فى أساليب مختلفة عن الرمز والخيال والتعبير عن العواطف والاسطورة الخيالية والاطار الشاعرى ۰

ولكنه بالرغم من هذه المحاولات ، كان من المحتم على الانتاج الأدبى الذى يهدف الى البحث عن الحقيقة والى فهم كنه الانسان وشحذ ضميره ، ألا يقتصر على العرض المسرحى المجرد ، بل يتخطاه الى العناية بانتقاء الألفاظ المعبرة الواقعية وبالصياغة الزاخرة بالمعانى ۰

ومن ثم حرص كبار المؤلفين المسرحيين فى القرن العشرين على أن يفكروا تفكيرا مركزا عميقا عاكفين على دراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى ، كما حرصوا على أن يحملوا القارىء والمتفرج على التفكير فى هذه المشكلات أيضا ۰

وهكذا نلتقى على مسرح القرن العشرين بجميع الموضوعات الهامة التى تشغل بالنا ونود أن نجد لها حلا ۰

وأهم طابع يتسم به هذا المسرح الفرنسي المعاصر هو طابع الروعة ۰

ولعل مرد ذلك الى أنه يضعنا وجها لوجه أمام مصيرنا ، كما أنه يعزى كذلك الى اللون القاتم الذى يسود عليه غالبا ، والى نزعته الى معالجة الموضوعات « التراجيدية » التى تنتهى نهاية قاسية عنيفة .

كما أن هذا المسرح المعاصر ينفذ ببصيرة لا ترحم الى أعماق الأمور ليكشف لنا عن مآزق لا مخرج لها ، وعن مسالك الحياة الملتوية كالتيه الذى لاأمل في الخروج منه ، فيلمس الانسان بهذا كله سلطان القدر الذى لاراد لقضائه ، ويدرك أن الأمل فى الحياة خداع وسراب .

ولعله من الانصاف ـ فى وسط هذه الصورة القاتمة لمسرح القرن العشرين فى فرنسا ـ أن نذكر « كلوديل » ومايمتاز به من روح التفاؤل . ولكن « كلوديل » ولد قبل هذا القرن بثلاثين عاما وجاء انتاجه المسرحى فى هذا العصر كصوت نبى يتحدث من وراء عصر آخر ، بل ان التفاؤل الذى يتجلى فى خير أعماله « الحذاء الحريرى » لايختص به هذا العالم بل العالم الآخر الذى تعد أنفسنا له ، كما أن عاطفة الحب فى مسرحيته هذه ترتبط بانكار الذات والعزوف عن الدنيا ، كذلك يمتزج فيها السرور بالألم ، أما الرجاء والسعادة فهما أمل الانسان فى الحياة الأخرى لا فى هذا العالم .

ولعله من الانصاف أيضا أن نذكر تفاؤل « جيرودو » . وان كان تفاؤله أقل روحانية من تفاؤل « كلوديل » فانه لايقل عنه من ناحية العمق الانســانى .

غير أن طابع الضيق والملل يكتنفه ويلف به ، كما أن هذا التفاؤل يتوقف على مجهود الانسان فى أن يحتفظ بمزاجه الصافى المرح أمام ظلام الحياة ، كذا يتوقف على مدى شجاعته فى مواجهة الأحداث . فلا يوحى هذا التفاؤل باقتناع المؤلف بأن الأمور سوف تتحسن ، ولا يبشر بأن الانسان سوف يحيا سعيدا . اللهم الا اذا تذرع بالشجاعة وصان مزاجه من كل المكدرات ، اذن فهو تفاؤل يقوم على ايهام الانسان نفسه بالسعادة ، ولا يقوم على واقع الأمور نفسها .

ثم لايلبث « جيرودو » أن يعدل تدريجيا عن نظرته المتفائلة كلما تقدمت به السنون ، الى أن يكتب آخر مايكتب فى مسرحية « مجنونة شايو » التى تتسم بالمزاج القاتم المقبض .

أما المؤلفون الآخرون فيجب أن نقرر أن أحدا منهم لايبشر الانسان بأى خير فى الحياة ، ويضن بأى لون رقيق بهيج على اللوحة التى يقدمها لنا عن الحياة وعن الانسان .

فمسرح «مورياك» يقوم بصورة عامة علىفكرة الفشل فى الحب :

شأنه فى ذلك شأن مسرحيات « مونترلان » . كما أننا نرى « سالكرو » يسخط مجدفا أمام صمت السماء .

أما « أنوى » ، عمــلاق المسرح الفرنسى المعاصر ، فنراه يبحث عن « النقاء » المستحيل فى هذه الحياة ، وعن السعادة التى انتفت من هذا الوجود . فلا يرى فى حياة الانسان سوى « بقعة » تشينه وتلطخ ثوب حياته وتقض مضجعه ، ولا سبيل الى ازالتها أو تنظيفها ، بل تظل ندما قائما يقوى مع الأيام ، تساندە يد الزمن لتفسد على الانسان كل محاولة للنقاء وكل أمل فى السعادة . وعندئذ يصور « أنوى » الانسان حائرا بين دوار الكبرياء التى يتشح بها ليخفى فشله «وبقعته» ، وبين صيحة السخط التى ينادى بها الموت أو يناجى بها مهانة الخضوع الذليل وجبن الاستسلام للحياة .

أما « سارتر » فانه يوغل فى الالحاد ، وانكار وجود الله لكى يجرد الانسان من كل عقيدة دينية ، فيلقى به وسط حياة يتحايل على أن يخلق لها معنى ، فلا يجد فى هذه الحياة سوى يقين واحد ، وهو أن الحياة جحيم ، وهذا « الجحيم هو الآخرون » ، فالانســان عدو لدود لأخيــه ، وعـلى كل انسان أن يواجه هذا العدو ويحيا الى جانبه ويتحمل الجحيم الذى يفرضه عليه الآخرون ، كما يفرض بدوره حياة الجحيم على الآخرين دون أن يلوح فى هذا كله أى بريق أمل فى أن يسرد الحب على القلوب أو يستقر السلام فى المجتمع .

ثم يأتى « كامى » ليكشف لنا عن حمق هذا العالم ، ذلك الحمق الذى يتمخض حتما عن التعسف والألم ، ولايرى الا فى قلبه هو ، ذلك القلب الهش الهزيل ، ضياء خافتا من العدالة لا يدرك له تعليلا ، غير أنه يعلم أنه لاينبثق من السماء ، ويحاول أن ينازل بهذا الضياء ظلم القدر أو على حد قوله : « عدالة التاريخ العمياء » فى معركة كلها مجازفة ، فلا قواعد لها ولا معايير ، على أمل الوصول الى نصر مشكوك فيه بل وتتهدده المخاطر دائمــا .

تلك هى الصورة القاتمة المفزعة للحياة البشرية التى يقدمها لنا المسرح الفرنسى فى النصف الاول من القرن العشرين . واننا لانعجب كثيرا لهذه الصورة ، فهى انعكاس لروح ذلك العصر وجوه « التراجيدى » . ويلخص « كامى » نفسه روح كل عصر فى الكلمات التالية :

« كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات ، والقرن الثامن عشر

عصر العلوم الفلسفية . والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء . أما القرن العشرون فهو عصر الخوف »

حقا أن البشرية لديها حاليا أسباب عدة تدعوها الى الخوف ، ولكن هذا لايعنى أنه فى العصور الأخرى الماضية لم تكن لدى البشرية مثل هذه الأسباب التى تشيع فيها الخوف والفزع . هذا الى أن البشرية فى جميع العصور قديمها وحاضرها ، كانت ومازالت لديها الأسباب التى تحملها على الاقتناع بحظها وفرصتها ، والايمان بكرامتها ؛ ولكن لكى تتبين البشرية هذه الأسباب التى توحى بالكرامة وتبشر بالحظ الباسم عليها أن تطالع مؤلفات العصور الماضية ، لا مؤلفات هذا العصر التى تحرص دائما على اغفالها .

ولحسن حظ المتفرج المعاصر أن ظهرت جماعة من المخرجين والممثلين تفضل احياء روائع الأعمال المسرحية القديمة ليقدموها ينبوعا صافيا يرتوى منه المتفرج المعاصر ، فيتفنن المخرج والممثل فى تقديم مسرحيات «شكسبير ، وموليير وراسين وكورنى» ، وغيرهم بصورة لم يسبق لها أن قدمت به من حيث الجودة الفنية .

كما قامت جماعة أخرى من المخرجين والممثلين تؤثر تقديم المسرحيات المترجمة التى تبعث فى النفس ضياء وأملا .

وليس المقصود من هذا كله الانتقاص من قيمة المسرحيات الفرنسية المعاصرة ، انما نقصد من وراء ذلك أن نشير الى حقيقة جلية وهى أن المسرحيات الفرنسية المعاصرة تترك القارىء أو المتفرج الذى يشعر بالجوع الى المعرفة دون أن يشبع ، كما تترك من يظمأ الى فهم واقع حياته دون أن يرتوى ؛ بل ان هذه المسرحيات تزيد من ظمأ الانسان المتعطش الى فهم الحقيقة .

اذ يتعذر على المتفرج أن يقنع بصورة رمزية فى ضياء شاعرى ولكنه يرغب الى جانب الرمز والجو الشاعرى ، فى الحقيقة الكاملة التى لاتنتقص شيئا من كرامة الانسان ونبله ، كما يرغب فى الحقيقة البسيطة الهادئة التى تصدر عن الانسجام الوطيد بين المسرحية وحياة الانسان ، تلك الحقيقة التى لا تطغى فيها حذلقة الذكاء وسفسطة الالفاظ على حياة الوجدان ، فتختنق المشاعر وتكتم الهمم وتوهن العزائم .

ولقد تنبه نقاد المسرح الى خطورة هذه النزعة وماينجم عنها من انحراف بالمسرح عن رسالته ، فيقول أحدهم « روبير كمب » (Robert Kemp) :

« أن هذا المسرح القاتم المقبض لايخلو من المخاطر ! انني حقاً أحيي أسلوب «جيرودو وسارتر وكامي» وهذه النهضة المسرحية ، أحيي هذا كله في حماسة باسم الفن وحبا في الفن • أما ان كان هذا المسرح يود أن يلقى بنا في عالم الفزع والرعب الذى خلقه الفيلسوف نيتشه ـ فانني أتساءل هل من واجبنا أن نحارب هذا المسرح أو نترك تيار الفزع هذا يتفشى بيننا؟ مرحبا بالمسرح الذى يقدم لنا نماذج حية تتألم أمامنا على المسرح ، ولكن لاينبغي أن تكون آلامها هذه آلام الاحتضار ، فلا نرى من حياتها سوى حلقة من الآلام تنتهي بالألم أيضا » •

لعل هذه هي أمنية الجيل الذى يتطلع الى الأعمال المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين • ومايصح قوله في المسرح يصح أيضا قوله في الانتاج الأدبي بصفة عامة •

فالآداب تتسم عادة بالقوة والروعة وتكتسب قيمة وجمالا بقدر ارتباطها ارتباطا أمينا بأزمات النفس البشرية ودراستها لما يساور الانسان من شك في أمر نفسه وحياته •

فهل يقنع المسرح أو يقنع الانتاج الادبي بأن يعكس هذه الازمة ويثير هذا الشك ؟ ألا يخشى المسرح والأدب ، ان قنعا بذلك ، أن يزيدا ألمنا عمقا بمضاعفة الصور التى يتخذها هذا الألم في الحياة ؟ ألا يجدر بالمسرح وبالأدب أن يتسما بطابع قوى أصيل بأن ينزعا الى اشاعة الطمأنينة في النفوس وتوطيد الهدوء الرتيب في القلوب ؟

تلك هي مسئولية الأجيال القادمة من كتاب المسرح ، مؤلفين ونقادا ، ومسئولية مسرح الطليعة الذى يجب عليه ألا يكفر بأساتذة المسرح القدامى فعلى كاتب المسرح ، أيا كانت نزعته ، أن يزن تبعاته ويقدر قيمة رسالته النبيلة •

المراجع

غنى عن البيان أن أهم مرجع لدراسة المسرحيات هو قراءة المسرحيات نفسها وتحليلها ، غير اننا لانقدم هنا قائمة بأسماء المسرحيات التي حاولنا دراستها في هذا الكتاب لأنها معروفة وتكرر نشر معظمها في عدة طبعات مختلفة .

اننا نقتصر هنا على ذكر أهم المراجع التي قد يود المعنى بدراســـة المسرح الاطلاع عليها للتعمق في الدراسات الموجزة التي قدمناها .

ونقسم هذه المراجع الى :

(أ) **دراسات عامة** في المسرح الفرنسي المعاصر .

(ب) **دراسات عن المؤلفين** ، ونوردها على حسب الترتيب الأبجــدى لأسماء المؤلفين .

——— Sur Armand SALACROU :

71) CHARMEL (André), « Essai sur le Théâtre d'A. Salacrou », in *Europe*, janvier 1949, p. 104.

72) CHIESA (Ivo), *Théâtre de Salacrou,* Milan, Bompiani, 1949.

73) CLAIR (René), *Comédies et Commentaires,* Paris, Gallimard, 1960.

74) DUSSANE, *Notes de Théâtre,* Lyon, Lardanchet, 1951.

75) GUTH (Paul), *Quarante contre Un,* Paris, Corrêa, 1947.

76) LEMARCHAND (J.) in *Le Figaro Littéraire* du 1er oct. 1953.

77) MIGNON (Paul-Louis), *Armand Salacrou,* Paris, Gallimard, 1960.

78) SALACROU (Armand), *Théâtre Complet,* Paris, Gallimard, 5 vol., 1942-47. Dans cette édition, chaque pièce est accompagnée d'une Note de l'auteur.

——— Sur Jean-Paul SARTRE :

79) ALBERES (R.M.), *Jean-Paul Sartre,* Paris, éd. universitaires, 1953.

80) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la littérature,* II, Paris, Alsatia, 1951.

81) DIEGUEZ (Manuel de), « SARTRE », dans *Dictionnaire de Littérature contemporaine,* pp. 583-588.

82) JEANSON (Francis), *Le Problème moral et la Pensée de Sartre,* Paris, éd. du Myrte, 1947.

83) JEANSON (Francis), *Sartre par lui-même,* Paris, Ed. du Seuil, 1955, in 16, 1927.

84) PICON (Gaëtan), *Panorama des Idées Contemporaines,* Paris, Gallimard, 1957.

59) LEMARCHAND (Jacques), « Préface » au *Théâtre d'E. Ionesco*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1954 et 1958.

——— Sur François MAURIAC :

60) CORMEAU (Nelly), *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951.

61) PREVOST (Jean), « De Mauriac à son oeuvre », in *Nouvelle Revue Française*, du 1er mars 1930, pp. 366-367.

62) ROBICHON (Jacques), *François Mauriac*, Paris, éditions universitaires, 1953.

63) SIMON (Pierre-Henri), *Mauriac par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

64) Des Articles dans *La Revue du Siècle*, juillet-août 1933. *La Table Ronde*, janvier 1953 — *La Parisienne*, mai 1956.

——— Sur Henry de MONTHERLANT :

65) BORDONOVE (Georges), *Henry de Montherlant*, Paris, éd. universitaires, 1954.

66) FAURE-BIGUET (J.N.), *Montherlant, Homme de la Renaissance*, Paris, Henri Lefebre, 1948.

67) LAPRADE (Jacques de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, 1950.

68) MOHRT (Michel), *Montherlant, Homme Libre*, Paris, Gallimard, 1943.

69) MONTHERLANT (Henry de), in *Nouvelle Revue Française*, du 1er oct. 1936, pp. 709-715.

70) SIPRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

48) MONDOR (Henri) *Claudel plus intime,* Paris, Gallimard, 1960.

49) «Cahiers Paul Claudel», I, *«Tête d'Or* et les débuts littéraires», Paris, NRF, 1959.

——— Sur Jean COCTEAU :

50) DUBOURG (Pierre), *Dramaturgie de Jean Cocteau,* Paris, Grasset, 1954.

51) FRAIGNEAU (André), *Cocteau par lui-même,* Paris, éd. du Seuil, 1958.

52) KHIM (Jean-Jacques), *Cocteau,* Paris, Gallimard, 1952.

53) MAURIAC (Claude), *Jean Cocteau,* Paris, Albin Michel, 1945.

54) « *Europe* », juillet-août 1953, p. 206 — (Article par J. Cocteau).

——— Sur Jean GIRAUDOUX :

55) ANOUILH (Jean), « Hommage à Giraudoux », in *Chronique de Paris,* fév. 1944.

56) SIMON (Pierre-Henri), « La Lumière Poétique et l'éclipse du mal dans le théâtre de Giraudoux », dans *Théâtre et Destin,* pp. 63-92.

——— Sur Eugène IONESCO :

57) GADOFFRE (G.), « Eugène Ionesco », dans *Dictionnaire de Littérature Contemporaine,* pp. 391-394.

58) IONESCO (Eugène), *Notes et Contre-Notes,* Paris, Gallimard, 1962, in 8°, IX - 248 p.

——— Sur Albert CAMUS :

35) BLANCHET (André), *La Littérature et Le Spirituel*, Paris, Aubier, Tome I, 1959.

36) BOISDEFFRE (Pierre de), « Albert Camus » in *Etudes*, déc. 1950.

37) BRISVILLE (Jean-Claude), *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1959.

38) BRISVILE (Jean-Claude), « Albert Camus », in *Le Figaro Littéraire*, du 26 oct. 1957.

39) JEANSON (Francis), « Albert Camus ou L'Ame Révoltée », in *Les Temps Modernes*, mai 1952, pp. 2070- 2090.

40) LUPPE (Robert de), *Albert Camus*, Paris, éd. universitaires, 1952, in 16, 124 p.

41) ROY (Jules), « Albert Camus », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 24 oct. 1957.

42) SIMON (Pierre-Henri), *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, in 8° 177 p.

43) « *Esprit* », numéro spécial consacré à Camus, « Les Carrefours de Camus », janvier 1950.

——— Sur Paul CLAUDEL :

44) FORSTER, *Le Sens de l'Amour dans le Théâtre de Claudel*, Genève, Droz, 1958.

45) FUMET (Stanislas), *Claudel*, Paris, Gallimard, 1959.

46) GUILLEMIN (Henri), *Claudel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955.

47) MARCEL (Gabriel), *Théâtre et Religion*, Lyon, Vitte, 1958.

— ب — دراسات عن المؤلفين

——— Sur *Jean ANOUILH :*

26) CHASTAING (Maxime), *Jean Anouilh ou Le Théâtre de la Pureté*(dans *Jeux et Poésies)*, Lyon, Ed. de l'Abeille, 1945.

27) DIDIER (Jean), *A la Rencontre de Jean Anouilh,* Paris, la Sixaine, 1946, in 16, 50 p.

28) LA CROIX-LAVAL (A. de), « Le Mystère de Jean Anouilh », in *Etudes,* déc. 1945.

29) LUPPE (Robert de), *Jean Anouilh, Paris,* éd. universitaires, 1960, in 16.

30) MARCEL (Gabriel), « Le Tragique chez Jean Anouilh », in *La Revue de Paris,* juin 1949.

31) POUJOL (Jacques), « Tendresse et Cruauté dans le Théâtre d'Anouilh », in *French Review,* avril 1952, pp. 337-347.

32) SIMON (Pierre-Henri), « Jean Anouilh et la Pureté », dans *Théâtre et Destin,* pp. 143-164.

——— Sur Samuel BECKETT :

33) BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir,* Paris, Gallimard, 1959.

34) MAURIAC (Claude), *L'Allitérature Contemporaine,* Paris, Albin Michel, 1958.

14) KEMP (Robert), « La Réforme des Théâtres Nationaux », (« Le Feu à la Maison ») in *Le Monde,* du 9 avril 1959.

15) KEMP (Robert), « Une Noble Idéologie du Théâtre » *Le Monde,* du 11 avril 1959.

16) MALRAUX (André), « La Réorganisation des Théâtres Nationaux répond à une conception culturelle », in *Le Monde,* du 10 avril 1959.

17) MARCEL (Gabriel), *L'Heure Théâtrale,* Paris, Plon, 1959, in 12, XIII - 230 p.

18) MAURIAC (Claude), *Hommes et Idées d'Aujourd'hui,* Paris, Albin Michel, 1953.

19) PAGNOL (Marcel), *Notes sur le Rire,* Paris, Gallimard, 1947.

20) PICON (Gaëtan), *Panorama de la Nouvelle Littérature Française,* Paris, Gallimard, 1949.

21) ROUSSEAUX (André), *Littérature du XXe siècle,* Paris, Albin Michel, 1949, in 16, 257 p.

22) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin,* Paris, Colin, 1959, in 8°, 224 p.

23) TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos,* Paris, Ed. du Seuil, 1949.

24) «*Dictionnaire de Littérature contemporaine, 1900-1962*», sous la direction de Pierre de BOISDEFFRE, Paris, éditions universitaires, 1962, in 8°, 679 p.

25) Deuxième Cahier de *Recherches et Débats,* Paris, Fayard, 1952, « Le Théâtre Contemporain ».

أـ دراسات عامة

1) AMBRIERE (Francis), *Galerie Dramatique,* Corrêa, 1949.

2) D'ASTORG (Bertrand), *Aspects de la Littérature Européenne depuis 1945,* Paris, Ed. du Seuil, 1952, in 8°, 253 p.

3) BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le Théâtre,* Paris, Vautrin, 1949, in 8°, 203 p.

4) BEIGBEDER (Marc), *Le Théâtre en France depuis la Libération,* Bordas, 1959.

5) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la Littérature,* 2 vol., Paris, Ed. Alsatia, 1950-51.

6) BOISDEFFRE (Pierre de), *Une histoire vivante de la Littérature d'Aujourd'hui,* Paris, Le Livre Contemporain, 1958.

7) BRISSON (Pierre), *Le Théâtre des Années Folles,* Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943, in 8°, 224 p.

8) BRODIN (Pierre), *Présences Contemporaines,* Tome I, Paris, Ed. NED, 4ème éd., 1958, in 8°, 482 p.

9) COPEAU (Jacques), in *La Grande Revue,* 10 avril 1909.

10) DUVIGNAUD (Jean), « Un théâtre de la persécution », in *Critique,* No. 68.

11) DUVIGNAUD (Jean), « Du côté de l'avant-garde », in *Théâtre Populaire,* No. 18, mai 1956.

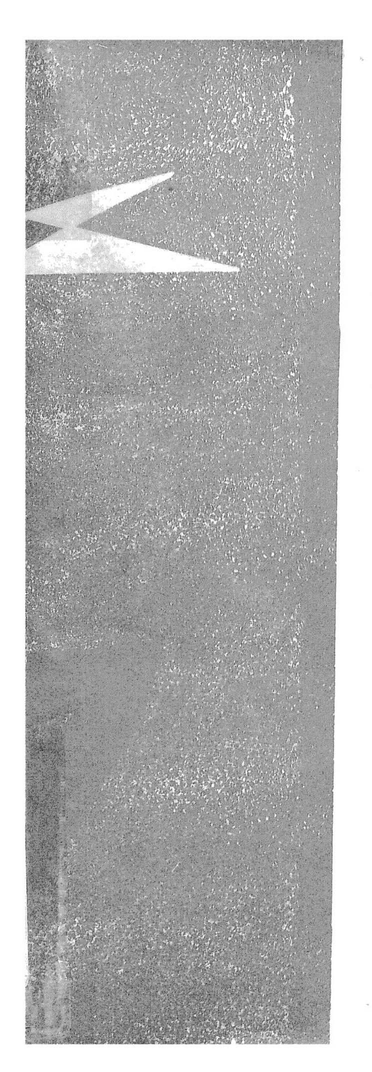
12) GOUHIER (Henri), *L'Essence du Théâtre, Paris,* Plon, Présence, 1943.

13) JOUVET (Louis), *Témoignages sur le Théâtre,* Paris, Flammarion, 1952, in 8°, 249 p.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

الدار القومية للطباعة والنشر



الدار القومية للطباعة والنشر

العدد ٩٣

الثمن ٣٥

١٩٦٤/٧/١٥